CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID **217**

ENERO 1968

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

217

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

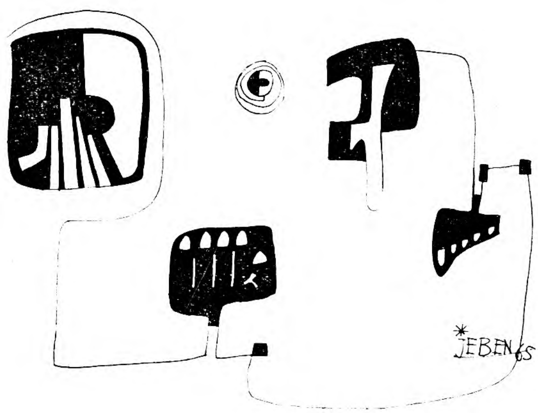
Teléfono 2440600

M A D R I D

INDICE

NUMERO 217 (ENERO DE 1968)

Ilustraciones de JEBEN.



ARTE Y PENSAMIENTO

MAESTROS Y AMIGOS DEL 98: LUIS RUIZ CONTRERAS

POR

LUIS S. GRANJEL

ESQUEMA BIBLIOGRAFICO

Años de infancia y juventud

Sobre la existencia de Luis Ruiz Contreras, de lo que fue su vida cotidiana, ofrecen datos valiosos algunos textos suyos de estricto carácter autobiográfico (1) y de modo muy particular pueden obtenerse noticias de su copioso e interesante epistolario. Nació nuestro personaje el 8 de enero de 1863 en la localidad catalana de Castelló de Ampurias; la muerte lo hizo suyo, en Madrid, en 1953. Era hijo de don Hilarión Ruiz Amado, ingeniero de Montes, y de doña Ana Contreras Carbonell; completan la familia de Ruiz Contreras tres hermanos. Las raíces biológicas de su personalidad lo ligaban a muy dispares regiones peninsulares; «nací en el Ampurdán, escribió en una de sus obras (2). Tengo 25 por 100 de sangre montañesa (Ruiz); 25 por 100 de gallega (Amado); 13 por 100 de castellana (Contreras) y 37 por 100 de catalana (Carbonell)».

Merecedora de comentario es la equívoca relación mantenida por Luis Ruiz Contreras con sus familiares; las cartas cruzadas con su hermano Ramón, sacerdote jesuita, reproducidas en el epistolario, revelan una oposición, nutrida seguramente por disparidades creenciales. También fue reticente la actitud de Ruiz Contreras ante la madre; las incomprensiones que los distanciaron quedan suficientemente confirmadas en dos testimonios epistolares que considero necesario reproducir. Aludiendo a un problema personal, íntimo, que ahora no es momento de aclarar, le escribe a la madre el 15 de enero de 1909: «Su carta es ¡deliciosa! Me producían desesperación sus reflexiones amargas y desentonadas, como si se tratase de un ser depravado e inútil;

(1) Por ejemplo, en el artículo «Quién era Palmerín de Oliva», *Memorias de un desmemoriado* (s. f.), y en los trabajos «Las pipas del tío Quim» y «Hermenegildo incorregible», incluídos ambos en el mismo volumen, editado en 1916.
(2) L. Ruiz Contreras: *Medio siglo de teatro infructuoso*, p. 177.

ahora me divierten, y su obstinación en rebajarme y convencerme de que ni soy nada ni sirvo para nada tiene su malicia. Se lo perdono. Si no le pido nada ni la molesto para nada, ¿por qué me moteja?». En otra carta, dirigida a Claudia Martí y fechada a 29 de septiembre de 1920, haciendo relato de una visita al hogar familiar incluye esta confidencia: «a la media hora de acogerme a la "casa pairal", en la alcoba donde nací, se me viene ya el mundo encima, como si me oprimiera con el peso de todas las tristezas familiares. Mi madre no se aviene a vivir conmigo, y cada vez que vengo a verla me ocurre lo que hoy. Tengo en Madrid una vida equilibrada y bastante alegre, mientras en este rincón me siento desfallecer y me pesan los años». En más de una ocasión, sin embargo, en el transcurso de su dilatada existencia, buscó Ruiz Contreras refugio en el caserón familiar de Castelló de Ampurias; prolongada fue su estancia en él, en 1927, muerta ya la madre.

Las primeras inquietudes literarias las vivió Luis Ruiz Contreras en años de mocedad. En el texto de una carta a Caridad Montilla, escrita el 1 de enero de 1919, rememora al que fue retratándose como un joven, casi un niño aún, a quien «las ideas de moral y de gloria perturbaban. Lo deseaba todo tan perfecto que nada me satisfacía»; era entonces, añade, «poeta romántico»; «mis versos, continúa escribiendo, estaban cuajados en un molde tétrico y lastimoso»; de aquellas fechas son las octavas reales que tituló «La flor de la soledad» y el poema «El roble viejo». Con los afanes literarios se mezclaban, era natural, las primeras turbaciones eróticas; sufrió en aquella crisis, se lee en la carta que cito, «los ardores de los primeros latigazos sentimentales». El que luego buscaría, sin lograrlo, el renombre en el cultivo de la literatura dramática, reveló bien tempranamente esta vocación; «durante los años de mocedad, que suelen ser empleados por las gentes en lecturas de folletín, cuenta Ruiz Contreras en carta dirigida a Rodríguez Marín, me sumergí entre las espléndidas creaciones de nuestro teatro antiguo».

Su padre, que proyectó para su vida futuro bien distinto del que terminaría haciéndose realidad, lo inicia en los estudios de ingeniería y en 1881 lo envía a la Escuela de Ingenieros de Montes de El Escorial; este breve período de su existencia juvenil se cierra en 1884, cuando una grave enfermedad lo devuelve a Barcelona; la última de las fechas citadas marca asimismo, con el abandono de los estudios comenzados tres años antes, su desligamiento del hogar familiar y su llegada a la Corte empujado por una imperativa vocación literaria; tiene Ruiz Contreras, cuando esto ocurre, veintiún años.

Al tiempo que da comienzo en Madrid su aprendizaje de escritor, tuvo lugar el encuentro con la mujer, experiencia ésta decisiva en el existir de todo varón y a la cual hace Ruiz Contreras explícita referencia en una de sus obras (3); una italiana, que conoció por intermedio del editor francés Hipólito Garnier, en tal fecha en Madrid, cuenta nuestro personaje, «me inició en las prácticas amorosas, como a Dafnis Lycenia en el relato griego»; «era culta y bella», añade. Esta excepcional manera de revelársele el misterio carnal tuvo en su mundo íntimo honda resonancia; «el frenesí de hallarla, sigue diciéndonos Ruiz Contreras, me condujo a imaginar una mujer encantadora y amante»; trasunto literario e idealizado de aquella mujer que le descubrió la vida sexual es la protagonista de su drama *La señora Baronesa,* escrito por Luis Ruiz Contreras en 1892.

De su matrimonio sólo sabemos lo poco que Ruiz Contreras cuenta en el epistolario. Casó en 1887; Blanca, la esposa, viuda y con cuatro hijas, debía ser mayor que él; fruto del matrimonio fue un hijo, Luisito, que muere, a los siete años, en 1896. Nunca debió ser cordial, placentera, la relación con la esposa, como tampoco lo fue, recuérdese, la relación con la madre. A la muerte de Blanca, en 1908, confesó Ruiz Contreras a la marquesa de Villamagna: «Entierro con ella toda una vida que a los veinticuatro años empezó para mí apasionada y briosa y me deja a los cuarenta y cinco con más deseos de reposo que de lucha. Nos queríamos de veras y sólo fuimos felices a ratos»; días antes de redactar la carta a que pertenece el texto leído escribió, hablando ahora con la madre y aludiendo a la esposa muerta: «Piense que al decidirme por lo que ha sido mi tormento y mi desesperación tenía veinticuatro años. No envejecí ni sufrí en balde» (4). La actitud mantenida ante la esposa y la madre descubren en Luis Ruiz Contreras una personalidad difícil en el trato íntimo, que esquiva la entrega, rica en defensas y prevenciones.

La muerte del hijo y de Blanca dejó a Ruiz Contreras en situación de desconcierto íntimo e hizo posible un cambio en su existencia; favorece el retraimiento, la postura «alejada» que entonces hace suya y nunca abandonaría. En esta crisis influyen, desde luego, otros factores, y entre éstos el fracaso en sus ilusiones de escritor y también y poderosamente, factores temperamentales; de ellos el más im-

(3) L. Ruiz Contreras: *Ibid.,* pp. 69-70.

(4) La muerte de la esposa está relatada, con pormenores, por Ruiz Contreras en cartas a su madre y a Joaquín Fiter, escritas las dos el 14 de agosto de 1908. Estos textos epistolares, como los muchos utilizados en la redacción del presente trabajo, figuran en el volumen *Día tras día* (1950).

portante, sin duda, fue la condición, diré «femenina» de su carácter, peculiaridad de su modo de ser que nutrió de reticencias la relación con la madre y más tarde inspiró la actitud proteccionista, con mucho de maternal, mantenida ante un grupo de escritores jóvenes en el que hicieron número los futuros «noventayochistas». A confirmar esta suposición acude este inequívoco testimonio del propio Ruiz Contreras: «Yo fui siempre maternal para mis amigos; tuve gusto en simplificar la vida, el fácil desarrollo de todas las actividades que descubrí en torno mío. Paternal fuera inculcarles inclinaciones, gérmenes que su facundia luego desarrollara; pero no sucedió así; y mi amistad se redujo a dar cobijo y esperanzas a los que sentían su talento y su vocación desdeñados por la indiferencia» (5).

Esta presencia de rasgos femeninos o maternales en su conducta, que hacen comprensible, como dije, la relación con la madre y la esposa, ayuda asimismo a entender la actitud, asimismo equívoca, ante las mujeres de muy dispar edad y condición social que siempre acompañaron la existencia de Ruiz Contreras hasta los años de la vejez; la misma explicación puede darse a su afición por la cocina y la repostería, bien conocida y aprovechada por escritores y bohemios un día amigos suyos y que le sirvió, como se verá, para redactar libros sobre temas culinarios editados con cierta fortuna y que firmó con el seudónimo *Señora Martín*.

Privado del hijo y de la esposa, enemistado con las hijastras, distanciado de la madre, Luis Ruiz Contreras, en soledad, aislamiento, que según dije, mantuvo hasta la muerte, busca rehacer su existencia. El recuerdo de su relación con Blanca le hace rechazar incluso la simple alusión a un nuevo matrimonio; a la madre, que le aconseja casarse, le contesta: «Amar, admirar, es consagrarse; lo sé por experiencia. He querido mucho y siempre me han sacrificado. Me llegó la hora de que alguien se sacrifique por mí o de que me dejen en paz. Hice mucho bien y me lo han pagado muy mal. Ahora sólo quiero ser bondadoso conmigo, y si no me lo agradezco, todo se queda en casa».

Madurez y senectud

Viudo a los cuarenta y cinco años, consumado ya, en esta fecha, el fracaso de sus ilusiones de escritor, apartado, voluntariamente, del mundillo madrileño en el que anheló triunfar, consagrado a quehaceres literarios menores que le permiten subsistir, Luis Ruiz Contre-

(5) L. Ruiz Contreras: *Medio siglo de teatro infructuoso*, p. 185.

ras entra en la madurez, asiste a su tránsito y se adentra en la senectud. Nada hay en esta existencia suya, en lo «exterior» de la misma, merecedor de comentario. Tuvo siempre domicilio en Madrid, primero en la calle de Alcalá, y desde 1913 en la calle de Lista. A poco de iniciarse la guerra civil se traslada a Barcelona, no regresando a la capital hasta el 21 de junio de 1939; con posterioridad a esta fecha Juan Aparicio, entonces Director General de Prensa, le facilita colaboraciones en diarios de provincias y lo incorpora a *El Español,* semanario donde aparecieron sus *Memorias de un desmemoriado.* Más tarde entró en relación con la Casa Aguilar, editora de sus últimos libros y a la que instituyó heredera de su epistolario y su biblioteca. La muerte, queda dicho, cerró el ciclo de su existencia en 1953.

Completaré este retrato de Ruiz Contreras recordando lo que de él escribieron quienes le trataron. El primer testimonio, escrito por el futuro *Azorín* en 1897, nos presenta al Ruiz Contreras con el que convivieron, próximo a finalizar el siglo, los «noventayochistas»; «no conozco escritor que trabaje más que el autor de *Los vencidos,* dice Martínez Ruiz (6). Publica cuentos, obras de crítica, folletos de polémica..., todo por *amor al arte.* Porque Ruiz Contreras, más que *profesional,* es un *dilettante* que no se preocupa, ni tiene por qué preocuparse (¡feliz mortal!) del público que paga... Ruiz Contreras encuentra placer escribiendo... a su gusto. Tiene una gran biblioteca —más por lo *bueno* que por lo *mucho*—; escribe en un confortable estudio, lleno de cuadros, armas, curiosidades artísticas —las cuartillas de *Juan José,* ediciones preciosas, autógrafos—; lee las más famosas revistas del extranjero; compra los libros nuevos que le gustan...».

Pío Baroja, en su novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox,* convierte a Ruiz Contreras en personaje literario bajo el nombre de Amancio Ramírez, y de él traza este inmisericorde retrato: «Amancio Ramírez era hombre de unos cuarenta años, alto y forzudo, de frente despejada, tanto, que avanzaba por su cabeza y le llegaba al occipucio; su cabeza parecía una rodilla; su nariz, remangada e innoble, casi siempre enrojecida, se presentaba en su cara barbuda como el botón de una rosa sin abrir entre las hojas de un rosal» (7). La enemistad que pronto distanció a Pío Baroja y Luis Ruiz Contreras resistió inquebrantable el paso de los años; prueba de ello nos lo ofrece el capítulo que a Baroja dedicó Ruiz Contreras en sus *Memorias de un desmemoriado.*

De fecha ulterior a los citados es el siguiente testimonio de Ramón

---

(6) AZORÍN: «Charivari», *Obras completas.* Madrid, 1947; I, p. 275.

(7) P. BAROJA: «Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox», *Obras completas.* Madrid, 1947; II, pp. 71-2.

Gómez de la Serna, quien recordando su primera visita a Ruiz Contreras escribe: «se quedó fijo en mí su rostro entre socrático y de perro y su cráneo tan prepotente que me pareció estar hablando con una barbada calavera»; con los años, añade Ramón, tomó el aspecto de un «Diógenes superviviente», «se iba convirtiendo en gran araña de los hombres y las mujeres» (8). Sobrevivió Ruiz Contreras a su tiempo y fue para los que siguieron tratándole representante de una época hecha ya historia; «era, cuenta de él César González Ruano (9), una figura conocida en todo Madrid, sin que casi nadie, aparte de los escritores, supiera quién era...; ninguno de los que empezábamos a escribir sabíamos exactamente qué había hecho ni qué representaba aquel viejo arrogante y de malas pulgas, que, pareciendo el escritor por antonomasia, el escritor vestido de escritor, tenía publicados unos delgados libros demasiado personales, en un lenguaje áspero y poco preciso, que nadaban en un clima confuso entre el ensayo crítico y las memorias íntimas de un raro de las letras».

A lo que de él han dicho quienes le trataron es preciso sumar lo que de sí mismo escribió Ruiz Contreras, pues ayudará mucho a rehacer su estampa. En 1908, en carta dirigida a Sofía Casanova, hablando del que entonces creía ser, dirá: «Soy el hombre molesto de las tristes verdades, el hombre que ama la soledad»; años después, en 1914, escribiendo ahora a Carmen Gómez Cano, afirma: «es mi carácter seco y adusto: soy un "moralista" más próximo a San Pablo que a San Francisco de Asís». En su libro *Medio siglo de teatro infructuoso* figura esta importante confesión (10): «Hay en mi horóscopo una contradicción constante; las líneas de mi mano aparecen quebradas y rotas: vehemencia fulminante y pasividad insensata; sociable por naturaleza y solitario convencido. Creo incorrección grave lo que otros pasan por alto, y perdono fácilmente lo que otros juzgan con saña inextinguible. Nunca sentí rencor, pero muestro a veces tanta severidad, que mis juicios inspiran rencores. No envidio a nadie, aunque soy de los hombres condenados por la penuria del vivir a desear la posesión de unos billetes; y cuando la casualidad los pone a mi alcance hago con ellos pajaritas de papel. Esclavo de mis afectos, agiganté notorias medianías, pero jamás por espíritu de venganza antepuse a mi rectitud mis personales conveniencias. En el tumulto de mis emociones, de mis entusiasmos y de mis abatimientos, mi

---

(8) R. Gómez de la Serna: «Luis Ruiz Contreras», *Retratos contemporáneos, Retratos completos*. Madrid, 1961; pp. 367-68.

(9) C. González Ruano: «Luis Ruiz Contreras», *Siluetas de escritores contemporáneos*. Madrid, 1949; pp. 17-8.

(10) L. Ruiz Contreras: *Medio siglo de teatro infructuoso*, pp. 132-33.

conducta fue siempre clara; seguí un penoso camino, y en sus revueltas no dejé nunca jirones de la dignidad».

El hombre interior

No quedaría completo el retrato de Luis Ruiz Contreras si al recuerdo de lo que fue su existencia y al testimonio de quienes le conocieron no añadiese una referencia a la vida interior del personaje, especialmente rica y compleja cuando los años y diversas experiencias lo alejan de la juventud y derrocan sus esperanzas de alcanzar renombre como escritor. Los documentos que permiten adentrarse en el mundo íntimo de Ruiz Contreras nos los ofrece él mismo, ante todo en su epistolario.

Las muchas cartas que escribió sirvieron a Luis Ruiz Contreras para llenar el vacío de su existencia cuando hubo de renunciar al triunfo literario limitándose su quehacer de escritor a secundarias tareas de traductor; sus cartas, dirigidas unas a personajes con renombre, otras a mujeres de muy varia condición social, algunas a oscuros aprendices de escritor, descubren hasta qué punto quien las redactó se sintió atraído por el espectáculo de su propio existir y cómo aproximó a este ininterrumpido desvivirse el horizonte de su mundo hasta el extremo de no interesarle en el soliloquio de sus cartas más que interpretar y comentar aquello que en su intimidad acaecía.

Lo que más destaca en esta imagen que de sí mismo va elaborando, carta tras carta, Luis Ruiz Contreras, es la temprana conciencia que tuvo de la vejez, de la decandencia física que los años imponen; mucho antes de que la vejez real, la biológica, hiciera presa en su vida, Ruiz Contreras se siente anciano. Testimonios de ello se encuentran incluso en textos de su juventud. El 7 de febrero de 1896 escribió el soneto «Desolación», al que ponen remate estos tres versos:

Puertas de la vejez, treinta y dos años,
abríos para mí. Llego rendido,
¡quisiera descansar, y no sé dónde!

Esta vivencia, querida, de la vejez, reaparece una vez y otra en el cuerpo de su epistolario; en carta a Pérez Galdós de 1910, tiene entonces sólo cuarenta y siete años, escribe: «Da gusto sentirse viejo, convertirse de actor en espectador»; dos años después le dice a Carmen de Burgos: «No escribo nada. Tampoco leo. La vejez se revuelve dentro de mí... Ser viejo no es una desgracia, pero es una tristeza;

y vivir triste no es desagradable del todo»; al siguiente año, ahora dirigiéndose a Pedro de Novo Colson, escribe: «¿A usted no le complace ser viejo? A mí sí. La juventud es un burdo engaño». Cabe pensar que esta aceptación, aparentemente complacida, de la vejez se halla ligada en Ruiz Contreras, por oscuros pero poderosos lazos inconscientes, al fracaso en que abocaron sus experiencias como autor dramático y las empresas literarias que animaron su juventud y de las que luego haré historia; la vejez, con su obligado séquito de renunciaciones, podría servir para justificar ante sí mismo el abandono de sus propósitos como escritor.

Con esta anticipada percepción de la vejez se auna en Luis Ruiz Contreras un rico coro de dolencias físicas, muchas simples males imaginarios, todas minuciosamente anotadas por él en esa confesión general que es el epistolario; «mi salud está desorientada», le escribe a la madre en carta de 3 de enero de 1908; «estoy enfermo», le informa, escuetamente, a Ramón Gómez de la Serna, en 1911; «el "gráfico de mi existencia", escribe a Antonio Zozaya el 4 de julio de 1914, sería semejante a una falsilla, pues no hay en mis propósitos, en mis afanes, en mis trabajos, ninguno que no se halle cruzado por una raya negra: la enfermedad»; cinco años antes de la última fecha citada le había escrito a Enrique Rodó: «soy un enfermo, un triste, un desilusionado». Los testimonios podrían multiplicarse; bastan los leídos, pienso, para completar el retrato íntimo de nuestro personaje.

Con la vejez anticipada y la ronda de enfermedades, no por imaginarias menos efectivas a la hora de ahormar su personalidad, a la vida diaria de Luis Ruiz Contreras se suma, desde los años de la madurez, el aislamiento, una soledad particular desde luego, pues nunca faltaron figuras femeninas en su hogar ni tampoco la compañía de amistades de muy dispar condición, hombres y mujeres con los que asimismo mantuvo activa relación epistolar. Ruiz Contreras buscó la soledad, la logró y siempre le resultó grata. «Mi apartamiento es tan dulce, le dice en carta a Alberto Valero Martín, fechada en 1909, tan alegre para mí, que sólo el temor de perder la paz que me proporciona me hace pensar en acudir a la lucha. Nada me seduce tanto como esta soledad».

El desencanto que le depararon sus actividades de escritor, el mal fin de aquel afán suyo por alcanzar renombre literario, le indujeron, no cabe dudarlo, a descubrir en su vida una prematura vejez y la sombra de múltiples dolencias, también a forjar una pesimista idea de la convivencia; le escribe, en 1917, a Gonzalo Morenas de Tejada, «cada uno vive contra todos, y entre todos tratan de aplastar a cada

uno. ¿Llamar lobo al hombre? ¡Ya quisiera! Porque los lobos devoran a los corderos y el hombre devora al hombre. Más cruel que todas las fieras y todas las alimañas, ha inventado la virtud sólo para poder encubrir su fiereza y su ruindad. Nadie cree en nadie, y en el fondo nadie cree en nada cuando ha vivido lo suficiente para que sus experiencias le aleccionen». Este fue, en su intimidad, Luis Ruiz Contreras, y gobernada por tales convicciones discurrió su existencia hasta que la muerte, ya en plena senectud, puso remate a su vida. Conocido el hombre, es momento de acercarnos a su obra, examinar los frutos de su quehacer como escritor y los que consiguió, más valiosos, ejerciendo un singular mecenazgo literario sobre los futuros «noventayochistas» y varios de sus compañeros de promoción.

EL ESCRITOR

Crítico literario

Apuntado queda cómo se desveló, siendo todavía un adolescente, la vocación literaria en Luis Ruiz Contreras; a ella se consagró por entero desde 1884, abandonados los estudios superiores, y hombre de letras fue hasta su muerte. Su labor como crítico, el capítulo más dilatado de su obra de escritor, la inicia en Barcelona con un comentario sobre Pereda, publicado en el diario *La Dinastía;* también escribió en los periódicos de la capital catalana *La Publicidad* y *El Noticiero.* Ya en Madrid, Alvarez Sereix lo vinculó al cuadro de colaboradores de la *Revista Contemporánea,* y en sus páginas, entre 1887 y 1890, aparecieron estudios suyos sobre Pereda, Narciso Oller y Houssaye, *Silverio Lanza, Clarín* y la condesa de Pardo Bazán. Más importante por su volumen es la labor que como comentarista de la actualidad literaria realizó en las revistas por él fundadas y de modo especial en *Revista Nueva* (11); de fecha ulterior es su colaboración en *Prometeo,* la revista que gobernó Ramón Gómez de la Serna (12). Con posterioridad a esta presencia suya en *Prometeo,* la labor periodística de Ruiz Contreras fue escasa; concluida la guerra civil, publica retazos de sus memorias en los semanarios *El Español* y *La Estafeta Literaria;* otras colaboraciones aparecieron en el periódico madrileño *Pueblo.*

---

(11) Una relación completa de esta producción suya en L. S. Granjel: *Biografía de «Revista Nueva».* Salamanca, 1962.

(12) Cf. L. S. Granjel: «Prometeo (1908-1912)», *Insula,* núm. 195. Madrid, febrero 1963.

Luis Ruiz Contreras firmó la casi totalidad de sus comentarios críticos con seudónimo; en *Revista Contemporánea* fue «Palmerín de Oliva» y «El Amigo Fritz», y en *Revista Nueva,* «Armando Guerra», «Máximo», «Maximino», «Mínimo» y «Pseudónimo». Parte de esta labor suya como crítico fue por él recogida en diversos volúmenes: *La Montálvez* (1885), *Libritos, librotes y libracos* (1893), *Palabras y plumas* (1894), *De guante blanco* (1895) y *Tres moradas: Menéndez Pelayo, Galdós, Pereda* (1897).

Como comentarista teatral Ruiz Contreras desarrolló, hasta principios de siglo, una labor importante; hizo crítica de teatros en el diario barcelonés *La Dinastía,* y en Madrid, en la *Revista Contemporánea,* tuvo a su cargo la sección «Palabras y plumas» (1889-1890), cometido que durante otras temporadas (1890-1893) prosiguió en el diario *El Resumen;* estas crónicas las reunió en el volumen *Desde la platea (Divagaciones y críticas),* editado en 1894. Al teatro consagró Luis Ruiz Contreras dos de las publicaciones por él fundadas: *Teatro Moderno* (1891) y *Revista de Arte Dramático.* Crítica teatral hizo también en *Revista Nueva* (1899), firmando en ella, con el seudónimo «Armando Guerra», la sección «De Telón adentro»; información sobre la actualidad teatral madrileña incluye asimismo su revista *El amigo de las mujeres* (1915). El proyecto de García Alix para crear un Teatro Nacional fue comentado por Ruiz Contreras en su folleto *La chifladura de un ministro* (1900). De su preocupación por la vida teatral española da asimismo testimonio su libro *Dramaturgia castellana. Estudio sintético acerca del teatro nacional,* editado en Madrid en 1891.

Obra creadora

La labor creadora de Luis Ruiz Contreras reúne unos volúmenes de relatos, otros de textos poéticos y, como su capítulo más importante, un número, no elevado, de piezas dramáticas, en cuya realización puso el autor sus mejores afanes. Con narraciones breves, Ruiz Contreras compuso las obras *Cuentos apasionados* (s. l.; s. f.), *Novelas infantiles* (París, 1897) y *Palabras y plumas* (Barcelona, s. f), dos tomos de *Historias crueles* (Madrid, 1888 y 1895) y el libro titulado *De amor* (1896). Ninguna de estas obras merece comentario. Tampoco requiere otra referencia que su simple mención el quehacer poético de Ruiz Contreras, reunido en los volúmenes *Para muestra... (Sonetos amorosos),* editado en Madrid en 1895, y *De un poeta muerto. Rimas amorosas* (Madrid, 1907).

Como autor teatral, Luis Ruiz Contreras quiso conquistar renombre, triunfar, y el fracaso de aquella ilusión influyó decisivamente en el rencoroso aislamiento que pone marco a su existencia desde 1908, fecha, recuérdese, en que también aconteció la muerte de la esposa. Una pormenorizada historia de aquellos deseos suyos de ser dramaturgo con fama y la explicación del triste epílogo que puso fin a tales propósitos figura en su libro *Medio siglo de teatro infructuoso* (Madrid, 1930), obra de lectura inexcusable para conocer el humano talante de quien la escribió.

La pasión por el teatro dominó a Ruiz Contreras desde los años de la infancia; lector de Zorrilla, de Campoamor y Núñez de Arce, víctima del morbo romántico, en sus cuadernos de escolar esboza leyendas y tradiciones, «comedias y dramas a granel» (13); en 1879 escribe un drama en verso, en tres actos, que tituló *La Justicia no se vende,* y tras dar cima a este primer empeño redacta las obras, también en verso, *Amor infernal, El honor por la deshonra* y *La sombra del muerto;* pocos años después, entre 1881 y 1882, ahora bajo el influjo de Echegaray, compone las piezas dramáticas *Ser feliz al despertar, La celada* y *En busca de gloria,* obra esta última que dio a leer al actor Emilio Mario. Su descubrimiento de la mujer, antes lo dije, le inspira *La señora Baronesa,* «acción dramática» que publicó en la *Revista Contemporánea* (1892). *Los vencidos,* texto dramático en prosa, que refleja la ruptura de Ruiz Contreras con sus primeras admiraciones como autor teatral, interesó a Pompeyo Gener, quien hizo su versión al catalán con el título *Los Senyors de Paper,* estrenándose en el teatro Novedades, de Barcelona, en 1892; un pleito sobre la paternidad de la obra amargó este primer triunfo escénico de Ruiz Contreras, obligándole a publicar el folleto *En defensa propia. Libelo que pudiera servir de prólogo a «Los Senyors de paper», drama de Pompeyo Gener y Luis Ruiz Contreras* (Madrid, 1892) (14).

Mientras esto ocurre, Ruiz Contreras busca introducirse en los medios teatrales de la Corte; frecuenta el saloncillo del Teatro Español y las tertulias de los teatros de La Comedia y La Princesa, en los que anuda lazos de amistad con actores y actrices. Influido por Zola compone el drama, en prosa, *El casino y la taberna* y seguidamente la obra *El pedestal,* «poema dramático» puesto en escena por Ceferino Palencia el 9 de abril de 1898; lo que pudo haber sido comienzo de una carrera teatral sólo sirvió para proporcionar al autor

(13) L. Ruiz Contreras: *Medio siglo de teatro infructuoso,* p. 18.
(14) La historia detallada del suceso la rehace Ruiz Contreras en el libro citado, en la nota precedente, pp. 159-78.

un nuevo desengaño (15). No alcanzaron a ser estrenadas sus obras, todas posteriores a *El Pedestal, La eterna seductora, Los padres y los hijos, Pródigo* y *La miseria,* las tres últimas editadas en *Revista Nueva* (1899); Ruiz Contreras intentó convertir en texto dramático la novela de José María de Pereda *La Puchera* (16).

En 1895, Luis Ruiz Contreras edita en volumen, con el rótulo de *Semi-Teatro,* las obras *Los vencidos* y *La señora Baronesa;* el mismo título lo utilizó en 1900 para encabezar una edición de *Los padres y los hijos, La miseria* y *Pródigo* (17). En 1926, la editorial madrileña «Revista Nueva», con el título *Una obra y un boceto,* hizo nueva impresión de las obras *Los padres y los hijos* y *La miseria.* La labor como autor teatral de Ruiz Contreras se completa con varias traducciones; para Antonio Vico preparó una versión castellana de *Teresa Raquin;* en la *Revista Contemporánea* publicó una versión del drama de Gorki *Escenas de familia;* inéditas quedaron sus traducciones, también «metamorfoseadas», de *Claudia,* de George Sand, y *Las mujeres de mármol,* de Teodore Barrière. Su último intento como dramaturgo lo realizó Luis Ruiz Contreras en 1916, cuando redacta el drama *Amor cruel,* obra que tampoco lograría dar a conocer.

Una parte, no pequeña por cierto, de la labor como escritor de Ruiz Contreras podría encabezarse con el título de literatura feminista; se agrupan en ella libros que tienen por tema a la mujer y obras de divulgación sobre quehaceres desligados por entero de las ocupaciones propias del varón. Luis Ruiz Contreras se dirigió directamente a las mujeres de su tiempo, buscó colaborar en su educación, con el libro *Clave matrimonial,* y años después por intermedio de su revista *El amigo de las mujeres.*

Clave matrimonial, obra subtitulada «Fisio-psicología de un asunto escabroso», editada por vez primera en Madrid, en 1906, y de la que apareció su tercera edición en 1924, aborda y busca resolver cuantos problemas suscita la relación sexual, pudiendo considerarse el libro temprana incursión en cuestiones que años después, ya en nuestros días, iban a adquirir boga indisputable (18). Los temas primero co-

---

(15) L. Ruiz Contreras: *Semi-Teatro. El pedestal. Poema dramático en tres jornadas (última parte de una trilogía).* Madrid, 1898. El prólogo, titulado «Cuento de cuentos», narra las vicisitudes por las que discurrió la presentación al público de esta obra.

(16) La historia de tal propósito se cuenta en su folleto *La novela en el teatro* (Madrid, 1903).

(17) De este volumen se hizo nueva edición en 1934, y otra, como las precedentes, también en Madrid, en fecha posterior a 1946.

(18) La tercera edición del libro, la de 1924, se enriquece con ocho sonetos y artículos editados en *El amigo de las mujeres. Clave matrimonial* quiso ser, en el propósito, no hecho realidad, de su autor, título inicial de una serie a la que se incorporarían tres volúmenes más, titulados *Placeres de la juventud, La mujer y el matrimonio* y *El matrimonio y la familia.*

mentados en *Clave matrimonial* son objeto de nuevo tratamiento en varios números de la revista *El Amigo de las Mujeres,* semanario totalmente redactado por Ruiz Contreras y cuyo primer número apareció el 12 de octubre de 1915; en esta revista reimprimió los capítulos de que se componía su *Clave matrimonial,* y asimismo fragmentos de la obra titulada precisamente *El Amigo de las Mujeres,* puesta en castellano por Francisco Mariano Nipho y que apareció en Madrid en 1763; secciones fijas de la revista fueron las rotuladas «Feminismo naturalista», «Epistolarios» y otras dedicadas a comentar la actualidad literaria, social y política.

La probada afición de Luis Ruiz Contreras por el arte culinario, su costumbre de obsequiar a los amigos con guisos y productos de repostería por él mismo preparados, de la que nos dan curiosas noticias Pío Baroja y César González Ruano, entre otros, debió inducirle a redactar textos de cocina, firmados todos con el seudónimo «Señora Martín» (19), y que tuvieron, justo es consignarlo, una acogida más favorable que sus escritos literarios.

Vencida la juventud, abandonados los afanes por ganar nombre como dramaturgo, Ruiz Contreras reduce su vida de escritor a la realización de quehaceres literarios menores, de modo casi exclusivo traducciones, y en ellas encuentra los recursos económicos precisos para sostener su existencia de solitario orgulloso; «las traducciones me permiten comer y dormir», confiesa en carta a Osorio Gallardo fechada a 24 de agosto de 1918. Amplia fue su labor de traductor; a Luis Ruiz Contreras se debe la versión castellana de la *Relation du voyage d'Espagne* de la Comtesse d'Aulnoy y traducciones de obras de Guy de Maupassant, Edmund Goncourt, Willy, Baudelaire y Remy de Gourmont, Margerite Eymery, Pierre Valdagne y Henri Gauthier-Villars. El capítulo más importante de este quehacer lo compone su traducción de la obra completa de Anatole France; «plenipotenciario de Anatole France en España», llamó a Ruiz Contreras Mariano de Cavia. La salvaguarda de sus derechos como traductor del novelista francés le llevó a un pleito que duró siete años y del que iba a salir, aunque triunfador, perjudicado en su frágil economía y quebrantado moralmente; referencias a este episodio, y abundantes, se encuentran

---

(19) SEÑORA MARTÍN: *Cocina ideal sencilla y económica, o arte de preparar sabrosos y exquisitos platos para diferentes gustos y ocasiones* (Madrid, 1901; 2.ª edición 1905, 3.ª edición 1915); Ibíd.: *La verdadera vida. Cocina del tiempo sencilla o arte de preparar sabrosos platos propios de cada estación* (Madrid, 1902); Ibíd.: *Golosinas. Repostería casera, almíbares, mermeladas, pastas de frutas, jaleas, compotas, gelatinas y platos dulces, helados, varias bebidas, jarabes y licores* (Madrid, 1905; 2.ª edición 1910). A estas obras hay que sumar la versión castellana del libro *Manual de cocina práctica,* de MARIE LOUISE LASSUS, hecha por encargo del editor Sáenz de Jubera.

en su epistolario; en una carta a su hermano Ramón, fechada a 7 de marzo de 1917, tras notificarle el favorable fin del proceso alude al impacto producido en su intimidad por aquellos años de pugna judicial en estos términos: «Conservo en todo una desconfianza latente, semejante a la que deben sentir los locos al recobrar la razón; y una cobardía como la de los perros maltratados, que se encogen ante cualquier gesto o cualquiera voz».

Autobiografías. Epistolarios

De la obra de Luis Ruiz Contreras su parte más valiosa, la única, ciertamente, que puede interesar al lector, es la compuesta por libros autobiográficos y por su epistolario, en conjunto una importante crónica de la vida literaria española finisecular. Los textos en que rehace sus recuerdos y emite opinión crítica sobre los escritores integrantes de la llamada «Generación del noventa y ocho» y de otros literatos coetáneos suyos, los encabeza Ruiz Contreras con el rótulo común de *Memorias de un desmemoriado,* publicándose en fechas muy distintas (20). La paternidad de este título tuvo que disputarla con *Parmeno,* Mariano de Cavia y Pérez Galdós; en carta dirigida a este último, tras hacer relación de sus derechos a usar el encabezamiento «Memorias de un desmemoriado», ideado por él, le dice, en 1894, y añade: «Escribo también mis *Memorias* con el mismo título, que, además de ser invención mía (creo yo) me agrada porque responde a mi manera de ser y la sintetiza: el desmemoriado que imaginé al principio era un hombre que sólo recordaba emociones y sensaciones: algo de lo que me sucede».

Las primeras entregas de sus «Memorias de un desmemoriado» las publicó Ruiz Contreras en la revista, dirigida por él, *La linterna* (1894) y luego fueron incorporadas al volumen *De guante blanco;* otros capítulos de esta rememoración de su vida los editó en *Revista Nueva* (1899) y otros, años después, en el diario *Heraldo de Madrid* (1905); de fecha ulterior son los volúmenes que con el título común *Memorias de un desmemoriado* aparecieron en 1916 y 1928; ambas obras se componen de trabajos dados a conocer primero en

(20) *Memorias de un desmemoriado:* I. *Fragmentos;* II. *Tres moradas;* III. *Divagaciones;* IV. *Consejos vanos;* V. *Reminiscencias familiares* (Madrid, 1916); *Memorias de un desmemoriado, El crítico y su crítica, una dedicatoria impertinente, Quién era Palmerín de Oliva, El arte de novelar* y *La nueva literatura* (Madrid, 1928); *Memorias de un desmemoriado* (Madrid, 1946). Con anterioridad Ruiz Contreras ya usó el título «Memorias de un desmemoriado» para rotular los volúmenes de crítica literaria: la primera edición de *Tres moradas* (Madrid, 1897), y el folleto *La chifladura de un ministro* (Madrid, 1900).

publicaciones periódicas y relacionados todos con su actividad de crítico literario. Más importante que los mencionados es el tercer volumen de *Memorias de un desmemoriado,* editado en 1946 y que reúne trabajos antes publicados en *El Español* (21); la obra que cito, dedicada a Juan Aparicio, se compone de veinte capítulos, en realidad trabajos independientes, en los que rememora la relación que mantuvo durante los últimos años del pasado siglo y en la primera década de la actual centuria con los futuros «noventayochistas» (Unamuno, Maeztu, *Azorín* y Baroja), con Benavente y Valle-Inclán, con Pérez Galdós, Menéndez Pelayo, Rubén Darío, el novelista José María Matheu, Antonio Palomero y otros escritores y periodistas miembros de las tertulias literarias que tuvieron vida en el Madrid de la Regencia.

De su propia existencia ofrece Luis Ruiz Contreras amplios retazos en el volumen titulado *Mis jesuitas* (1903) y también en la obra *Medio siglo de teatro infructuoso* (1930). Excepcional interés posee su epistolario; de las muchas cartas que escribió a partir de 1906, hizo Ruiz Contreras, hombre cuidadoso, copia mecanográfica, y con este archivo, sólo parcialmente utilizado, compuso los volúmenes *La tierra natal* (1931) y *Día tras día* (1950). La primera de estas obras reúne cartas escritas por Ruiz Contreras en Castelló de Ampurias y en Madrid, fechadas, en su mayoría, entre 1927 y 1931; están dirigidas las más importantes a Eugenio d'Ors, Juan Estelrich, María de Maeztu, Ernesto Giménez Caballero, Blasco Ibáñez, Ramiro de Maeztu y Pedro Sainz Rodríguez; ocho cartas, todas fechadas en 1931, fueron escritas a Concha Téllez, y en ellas su autor teoriza sobre el tema, siempre grato para él, de la mujer y el amor. El segundo epistolario, titulado *Día tras día,* agrupa más de centenar y medio de cartas, fechadas entre 1908 y 1922 y dirigidas a políticos con los que sostuvo amistad, escritores (22), amistades femeninas y familiares.

---

(21) Anterior a ellos es el artículo «La llamada generación del 98», que apareció en la revista *Universidad de La Habana* (1941, VI, 35, 64-76).

(22) Figuran en el volumen *Día tras día,* entre otras, cartas dirigidas a Benavente, Unamuno, *Azorín,* Blasco Ibáñez, Pérez Galdós, Cristóbal de Castro, Francisco de Cossío, José Francés, Ramón Gómez de la Serna, Jacinto Grau, Hoyos y Vinent, Juan Ramón Jiménez, López Pinillos, Ricardo León, Ramón Pérez de Ayala, José Ortega y Gasset, Antonio Zozaya, Carmen de Burgos, Sofía Casanova y Margarita Nelken.

Primeras revistas

Parcela importante en la vida literaria de Luis Ruiz Contreras la constituye su reiterada promoción de empresas editoriales, fruto del papel de inspirador y protector, con mucho de «maternal» cuando menos en la intención, que quiso representar ante la más joven generación de escritores de la Regencia; certero es, a este respecto, el siguiente juicio formulado por Ramón Gómez de la Serna (23); «Ruiz Contreras no será ni un dramaturgo ni un novelista, aunque escribe novelas; Ruiz Contreras será sólo un tipo imponente, pintoresco, misterioso, que animará la vida literaria de una larga época. Mecenas de esperanzas, exaltador de aficiones, médico de impaciencias literarias».

Luis Ruiz Contreras fue un impenitente fundador de revistas; «nunca fui adinerado ni administrativo —confiesa en uno de sus libros de recuerdos (24)—, y tuve la simpleza de hacer, uno tras otro, periodiquillos y revistas que requieren dinero y administración». He aquí una relación, basada sobre todo en las informaciones que facilita el propio Ruiz Contreras, de sus fundaciones literarias. La primera revista a la que dio vida se titulaba *La Linterna,* y apareció en Madrid en 1894; a la cabeza de este semanario puso las siguientes palabras, tomadas de Courier: «Dejad que digan; dejaos insultar, procesar, encarcelar; dejaos ahorcar, si es preciso; pero publicad vuestro pensamiento.» Halló inspiración para redactar aquel periódico en lecturas de *Fígaro,* Martínez Villergas y Diderot. En 1893 Ruiz Contreras colaboró en *La Justicia,* periódico que dirigía Rafael Altamira, cuyo gobierno le fue luego ofrecido y no aceptó, proponiendo para tal puesto a José Francos Rodríguez. Con Altamira, Ruiz Contreras funda una publicación mensual de más ambiciosas metas: la *Revista crítica de historia y literatura españolas,* cuyo primer número se editó en marzo de 1895; disensiones surgidas entre ambos directores hacen fracasar, en el mismo año de su aparición, la empresa; desligado de Altamira, Ruiz Contreras mantiene la publicación desde ahora titulada *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas.*

En abril de 1897 aparece el primero y único número de un nuevo empeño editorial; se tituló *La Lectura* y lo emprendió con el concurso de Teodomiro Moreno, *El bachiller Estepa;* Ruiz Contreras pretendió mantener la revista con la colaboración de los jesuitas; tal pro-

(23) R. Gómez de la Serna: *Op. cit.*, p. 367.
(24) L. Ruiz Contreras: *Medio siglo de teatro infructuoso,* p. 225.

pósito suscitó una airada repulsa de cuantos entonces acudían a su tertulia, capitaneando la revuelta Antonio Palomero; acres recuerdos de este modesto escándalo literario perduran en el *Charivari,* de *Azorín.* «*La Lectura* —cuenta Ruiz Contreras (25)—, intento frustrado por voluntad mía, no por impotencia ni por abandono, dio mucho que hablar a escritores de muy distintas ideas.» Dos años después aparece *Revista Nueva,* la más importante fundación de Luis Ruiz Contreras, de la que luego haré la historia que merece. Con posterioridad a la desaparición de *Revista Nueva,* Ruiz Contreras intenta publicar una versión castellana de la revista barcelonesa *Pèl & Ploma,* de Miguel Utrillo y Ramón Casas; el fracaso en que concluyó este proyecto (26) puso fin a la tertulia literaria que en su hogar madrileño sostenía Ruiz Contreras.

Anteriores, por su fecha, a las revistas mencionadas, son dos fundaciones de Ruiz Contreras íntimamente ligadas a su viva preocupación por el teatro; fueron éstas las publicaciones *Teatro Moderno. Revista Nueva* (1891), en la que tuvo como socio y colaborador a Gustavo Cacho, y *Revista de Arte Dramático,* cuyo primer número consagra a Antonio Vico y en la que editó versiones de Ibsen. Con posterioridad a 1899, año en que aparece y sucumbe *Revista Nueva,* Ruiz Contreras pretendió hacer realidad una publicación en la cual busca actualizar el propósito que años antes le indujo a editar *La Linterna;* sobre este proyecto le escribe a Juan Carrera, en carta de 16 de enero de 1909: «Tengo idea de hacer un periódico "satírico", no con la sátira punzante y agresiva de que *Gedeón* es el último y moribundo ejemplo, sino con el espíritu crítico y la suave ironía que responde a la nueva cultura.» La última empresa editorial ideada por Ruiz Contreras fue el semanario *El Amigo de las Mujeres,* del que su primer número apareció en Madrid el 12 de octubre de 1915; en esta revista, de la que fue redactor único, puso su talento, como antes dije, al servicio de un ideal feminista, buscando dar nuevos cauces al entonces ya popularizado problema sexual; de los resultados de tal propósito habla así en carta escrita en 1918 a Alberto Ghiraldo: «Me proponía interesar a unos millares de mujeres humildes y sólo conseguí que me leyeran un centenar de hombres ilustrados.»

TERTULIAS

Una faceta de la actitud protectora mantenida por Ruiz Contreras en su relación con la más joven promoción de escritores en los

---

(25) L. RUIZ CONTRERAS: *Memorias de un desmemoriado* (1946), cap. I, p. 47.
(26) L. RUIZ CONTRERAS: *Ibid.,* cap. III, pp. 85-6.

años finales del siglo la constituye las tertulias que quiso y supo mantener; en aquellas reuniones hicieron número, de modo casi siempre fugaz, los futuros «noventayochistas» y los que entonces encabezan la renovación modernista. El futuro *Azorín* describe en su *Charivari* la tertulia que cada miércoles llevaba al hogar de Luis Ruiz Contreras a periodistas y aprendices de escritor como «reuniones bohemias en que se habla de todo, y se exponen programas de estética, y se lanzan anatemas»; y añade: «El, *Palmerín* [Ruiz Contreras], fue quien hizo aquí de Rodolfo Salis, fundando una especie de *cabaret* artístico, modesto *Chat Noir* mantenido a su costa, y que se vio abandonado completamente por los bohemios; tan abandonado, que el autor de *Historias crueles* no consiguió que la perezosa juventud —amigos y compañeros— fuese a su taberna, donde encontraba servicios gratis» (27). Precisos son los recuerdos que de la tertulia de Ruiz Contreras nos ofrece Alfonso Reyes (28).

Tenía siento la tertulia de Ruiz Contreras en el domicilio de su promotor, en el número 27 de la calle de la Madera, ocupando en él un amplio salón al que adornaban, cuenta quien la fundó (29), «un *bureau* francés, una mesa escritorio, tres mesitas auxiliares, cuatro sillones, dos meridianas, doce sillas, un hermoso parabán japonés (bordado en sedas brillantes, no en oro muerto), dos inmensas estanterías con libros, cuadros al óleo, excelentes dibujos, una panoplia de armas antiguas y, en *mesa revuelta,* bajo un cristal encuadrado, las cuartillas del primer acto de *Juan José*», el drama de Dicenta; completaba el mobiliario un diván circular que antes perteneció a la redacción del diario *El Globo.* Más tarde fueron instalados en el mismo salón algunos útiles de gimnasia de los que hicieron buen uso varios asiduos a la tertulia (30), y entre ellos, el primero, Benavente. La obsequiosidad del anfitrión se hacía patente, con otros gestos que silencio, en la frecuencia con que funcionaba una heladora de su propiedad para regalo de los contertulios; más de una vez Pío Baroja gastó sus fuerzas dándole vueltas al manubrio de tal artefacto.

Nunca una verdadera amistad gobernó las relaciones de la inquieta y maldiciente grey literaria reunida en el salón de Ruiz Contreras; sobre este particular no dejan lugar a la duda ni las *Memorias* de quien la presidía ni los recuerdos de *Azorín,* de Alfonso Reyes y de Baroja, reproducidos los de este último en varios de sus libros postreros y

---

(27) AZORÍN: «Charivari», *Obras completas,* I, pp. 276-77.

(28) A. REYES: «El gimnasio de la *Revista Nueva*»; *Obras completas;* IV; pp. 360-62; México, 1956.

(29) L. RUIZ CONTRERAS: *Memorias de un desmemoriado* (1946); cap. XIII; página 321.

(30) L. RUIZ CONTRERAS: *Ibíd.;* cap. VIII; pp. 218-19.

muchos antes, convirtiendo aquí la anécdota en tema literario, en el cuerpo de una de sus primeras novelas. Acudían con cierta asiduidad a las reuniones, que se venían celebrando desde el año 1896, Joaquín Dicenta, Ricardo Fuente y Antonio Palomero; Emilio Fernández Vaamonde, Luis Gabaldón, Adolfo Luna y Rafael Delorme; Jacinto Benavente y Valle-Inclán; Rubén Darío y José Martínez Ruiz, ambos presentados por Palomero; Pío Baroja, Manuel Bueno y Ramiro de Maeztu; Unamuno acudía en sus visitas a la corte. La relación de Pío Baroja con Ruiz Contreras era ya entonces antigua y nació en la convivencia de Baroja, en las aulas de San Carlos, con un familiar de Luis Ruiz Contreras; a su regreso de Cestona, Baroja reanuda la interrumpida relación; «entonces—escribe Ruiz Contreras (31)—nos veíamos a diario en mi casa o en la suya». Maeztu había publicado ya su obra *Hacia otra España* cuando Manuel Bueno lo dio a conocer en el cenáculo de la calle de la Madera; del futuro *Azorín,* presentado, queda dicho, por Palomero, tenía Ruiz Contreras noticias proporcionadas por Rafael Altamira.

En esta tertulia, y en la revista que de ella nació, Ruiz Contreras consiguió reunir, fugazmente desde luego, a los futuros «noventayochistas» y a los primeros portavoces del «modernismo» (32); recordando aquella juvenil relación, escribe Azorín en un capítulo de sus *Memorias inmemoriales* (33): «éramos un grupo de amigos que escribíamos bajo la inspiración de Luis Ruiz Contreras; tenía Ruiz Contreras libros franceses, novísimos, que nos prestaba, y que en nosotros despertaban, avivaban, acrisolaban el gusto por la literatura... ¿Y qué conducta tenía con nosotros Ruiz Contreras? Ruiz Contreras era el animador de todos; tuvo constantemente por nosotros una viva preocupación; quería que hiciéramos tal o cual cosa, que escribiéramos de este o del otro modo».

Las referencias del propio Ruiz Contreras a su tertulia, al influjo que con ella ejerció en los escritores entonces jóvenes, son, era de esperar, reiteradas y ricas en detalles; voy a limitarme a reproducir un solo texto, eso sí, suficientemente explícito, que tomo de su epistolario. Procede de una carta dirigida a Miguel Santos Oliver y fechada el 2 de noviembre de 1916; dice a la letra: «En otro tiempo fue mi casa refugio de los que ahora se apellidan "Generación del 98". Martínez Ruiz tomó de mi sotanillo el papel de su *Charivari;* Valle-Inclán

(31) L. Ruiz Contreras: *Ibid.;* cap. III; p. 73.

(32) Sobre la integración de ambos grupos en la promoción literaria de la Regencia Cf. L. S. Granjel: *Panorama de la Generación del 98* (Madrid, 1959), y *La Generación literaria del noventa y ocho* (Salamanca-Madrid, 1966).

(33) Azorín: *Memorias inmemoriales* (cap. XLVIII: «Ruiz Contreras»); *Obras Completas;* VIII; pp. 451-52; Madrid, 1948.

honró mi mesa durante algún tiempo, cuando no tenía mesa ni sillas para sentarse, y se alimentaba fantásticamente con agua de la fuente de los Galápagos, que su espíritu irónico juzgaba muy alimenticia. Joaquín Dicenta depositó en mi escritorio, después de hallar en mi experiencia consejo y amparo, el primer acto de *Juan José,* y se fue animoso a escribir el resto de la obra... A Pío Baroja le saqué de la trastienda húmeda y lóbrega de la panadería de la plaza de las Descalzas, donde tomaba la cuenta a los repartidores del pan de Viena, y lo llevé a mi casa primero, y a *Revista Nueva* después, donde acabó el desilusionado por convertirse al fin en ídolo.»

«Revista Nueva»

La más importante de las empresas literarias emprendidas por Luis Ruiz Contreras, la única, ciertamente, que obliga a recordar el nombre de su promotor, fue *Revista Nueva,* publicación nacida al calor de las reuniones semanales de que acaba de hacerse historia. Anunciando su aparición, con una antelación de dos años, escribió *Azorín* en su *Charivari:* «Ultimamente, Ruiz Contreras trata de fundar una revista, otra revista, pero de jóvenes, independiente, batalladora, en la que entre todo el que sienta y piense con originalidad, y en la que llamarse Juan Particular o Pedro Desconocido no sea obstáculo para publicar un trabajo hermoso» (34). Precedió a la fundación de *Revista Nueva* el intento, fallido, de editar *La Lectura;* meses después de tal propósito alcanza realidad la revista cuya historia es momento de rehacer.

Un irónico recuerdo de aquella empresa, en la que él mismo, en sus comienzos, colaboró, nos la ofrece Pío Baroja en su novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901); en ella su héroe, contrafigura literaria de quien lo creó, aparece, en un episodio de su existencia, asociado a la edición de una revista titulada *Lumen* y en la que da a conocer unos fantásticos esquemas filosóficos; mientras Silvestre Paradox no es otro que Pío Baroja, los restantes personajes del suceso: don Braulio Manresa, capitalista de la empresa; Grau, anarquista catalán; Juan Pérez del Corral y Amancio Rodríguez, los dos últimos, escritores, son seguramente reencarnaciones librescas, apenas veladas, de literatos y periodistas con los que Baroja compartió los afanes que dieron vida a *Revista Nueva;* Amancio Rodríguez, inspirador de *Lumen,* es trasunto de Ruiz Contreras,

(34) Azorín: *Charivari; Obras Completas;* I; p. 277.

En el relato barojiano (35) se describe el escenario de la redacción, y con él se ofrecen a la curiosidad del lector sabrosas anécdotas de la vida compartida por los integrantes de la juventud literaria madrileña en los años finales del siglo.

Publicación de efímera vida, como todas las que editaron los escritores entonces jóvenes, es hoy *Revista Nueva* uno de los más importantes documentos para rememorar la obra y los ideales de la que luego había de denominarse, con cierta impropiedad, «Generación del Noventa y Ocho». De *Revista Nueva* nos habla Ruiz Contreras en sus *Memorias;* de ella ofrecen referencias sucintas los trabajos de Guillermo de Torre y Germán Bleiberg (36), y la obra *Modernismo frente a Noventa y Ocho,* de Guillermo Díaz Plaja (37); de mención obligada es asimismo el artículo de Alfonso Reyes antes citado. El que esto escribe publicó hace pocos años el catálogo de *Revista Nueva* (38). En sus *Memorias,* Ruiz Contreras recoge una selección de opiniones sobre su revista suscritas por Luis Gabaldón, Díez Canedo, Astrana Marín, López Prudencio, Manuel Abril y José Escofet.

De aparición decenal, los días 5, 15 y 25 de cada mes, el número primero de *Revista Nueva* lleva fecha de 15 de febrero de 1899; el que pone fin a la publicación se editó el 5 de diciembre del mismo año. Se componía en la imprenta de A. Marzo, de la calle de Apodaca, figurando la administración en la sede de la tertulia fundada por Ruiz Contreras; el precio de venta de cada número era de cincuenta céntimos. Modestamente impresa, *Revista Nueva* aparecía en fascículos en octavo, de cuarenta y ocho páginas cada uno, más treinta y dos páginas, con numeración independiente, dedicadas a la publicación, en folletín encuadernable, de obras de gran porte, primera etapa del proyecto, más ambicioso, de fundar una biblioteca filial de la revista. En sus contraportadas, *Revista Nueva* inserta publicidad, se supone gratuita, de las revistas *Mercure de France, Revue Blanche, Revue Enciclopedie Larousse* y *Revue des Revues.*

Cada número de *Revista Nueva* ofrecía a sus lectores un vario contenido: artículos, algunos con categoría de ensayos; obras teatrales, composiciones poéticas, relatos novelescos, comentarios críticos y casi siempre extractos de artículos publicados en otras revistas, de preferencia francesas. Los treinta números que componen la colección com-

---

(35) P. BAROJA: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox; Obras Completas;* II; pp. 71-84.

(36) G. DE TORRE: «La generación española de 1898 en las revistas del tiempo»; *Nosotros;* núm. 68; pp. 3-38 (Buenos Aires, 1941); G. BLEIBERG: «Algunas revistas literarias hacia 1898»; *Arbor;* núm. 36; pp. 465-80 (Madrid, 1948).

(37) G. DÍAZ PLAJA: *Modernismo frente a noventa y ocho;* pp. 25-7; Madrid, 1951.

(38) L. S. GRANJEL: *Biografía de «Revista Nueva» (1899).*

pleta de *Revista Nueva* se agrupan en dos tomos; incluye el primero los dieciocho primeros números; el tomo segundo aparece dividido en dos series con paginación distinta; la primera de ambas agrupa los números 19 a 23 y la segunda los siete últimos números. En la sección de folletón encuadernable, *Revista Nueva* publicó la novela de los hermanos Goncourt, *Carlos Demailly,* y la obra de teorización anarquista, *La conquista del pan,* de Kropotkine; se hicieron asimismo ediciones especiales de *El pato silvestre,* de Ibsen, y *Cuento de amor,* de Benavente; de los dramas de Ruiz Contreras, *Pródigo* y *Los padres y los hijos,* y de los ocho ensayos *De la enseñanza superior en España,* de Unamuno. Tras la desaparición de *Revista Nueva,* aún buscó su editor fundar una nueva publicación semanal, asociando a ella, como posibles colaboradores, a Unamuno, Ramiro de Maeztu, Rubén Darío, Verdes Montenegro y Manuel Bueno. Bastantes años después retornó al proyecto haciendo partícipes de estas ilusiones al escritor portugués Fidelino de Figueredo y a Ramiro de Maeztu, quien ofreció a Luis Ruiz Contreras interesar en el propósito —eran los años de la dictadura— al general Primo de Rivera; «me propuse resucitar la desventurada *Revista Nueva* —cuenta Ruiz Contreras (39)— en castellano, portugués, catalán y gallego».

En el número que pone fin al tomo primero de la colección figura, en su primera contraportada, el nombre de Luis Ruiz Contreras adjudicándosele el título de director-gerente, la nómina de los redactores de *Revista Nueva* y la de sus colaboradores hispanoamericanos; la primera de estas dos listas la integran los nombres de Benavente, José María Matheu, Salvador Rueda, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu y José Lassalle, Rubén Darío y Francisco A. de Icaza; en el elenco de colaboradores hispanoamericanos se nombra a Carlos Baires y Luis Berisso, Sanín Cano, Manuel Díaz Rodríguez y Antonio Gómez Restrepo, J. M. de Olaguíbel, Carlos Reyles y Luis G. Urbina, Leopoldo Lugones y Amado Nervo. El número de 15 de septiembre incluye nueva relación de colaboradores de *Revista Nueva,* agrupándolos aquí en dos redacciones, española y americana, de las que figuran como directores, respectivamente, Luis Ruiz Contreras y Rubén Darío. La redacción española, más nutrida en nombres que la publicada en el número 18 de la revista, que ya no incluye a ninguno de los que en la primera figuraron, la componen Manuel Bueno, Bernardo G. de Candamo, Vicente Colorado y Enrique Corrales, *Armando Guerra* y *Silverio Lanza,* José María Llanas Aguilaniedo, Juan José Morato y Enrique Alonso y Orera, José Verdes Montenegro y

(39) L. Ruiz Contreras: *Memorias de un desmemoriado* (1946); cap. III; página 97.

Máximo Zapata. De la redacción americana formaban parte Leopoldo Díaz, Eduardo Ezcurra, E. Díaz Romero, Francisco A. de Icaza y José Ingenieros.

¿Cómo se hizo realidad *Revista Nueva*? Los gastos que su edición ocasionaba, los que finalmente, contribuyendo a ello también la apatía de sus colaboradores, llevaron a su muerte la publicación, pretendió solventarlos Ruiz Contreras emitiendo una especie de bonos, a modo de acciones, por valor de veinticinco pesetas cada uno, que habían de ser suscritos por los redactores de *Revista Nueva,* quienes, por obra de tal argucia, pasaban a financiar la difusión de los hijos de su propio ingenio. Según el testimonio, que ha de reputarse autorizado, de Ruiz Contreras, Pío Baroja adquirió sólo uno de aquellos bonos, Rubén Darío tres y veinte José Lassalle, quien por este rasgo de filantropía tuvo en sus manos la administración de *Revista Nueva,* regentándola los primeros meses al tiempo que firmaba en ella las crónicas de crítica musical. Posteriormente, el novelista José María Matheu tomó a su cargo responder económicamente de la publicación; «más aún que dar sus trabajos a la revista —cuenta Ruiz Contreras de Matheu (40)— le agradaba intervenir en ella, preocuparse de su conservación, que fuera solicitado por mí su parecer, que los demás contertulios, respetuosos con él por su edad y por la dolencia de sus ojos, le atendiesen y escuchasen con agrado».

Entre dificultades económicas, nunca solventadas por entero, leída sólo por quienes la componían o figuraban en el menguado coro de sus amigos y admiradores, *Revista Nueva* cumplió, sin embargo, en su breve existencia, lo he dicho, la finalidad, literariamente importante, de unir a los futuros «noventayochistas» y «modernistas», y con ellos a escritores entonces jóvenes sin filiación estética definida. «En dos meses —proclama orgulloso Ruiz Contreras (41)— logré reunir la llamada luego por *Azorín, generación del 98.* Ni antes ni después aparecieron unidos aquellos jóvenes por otro lazo aparte de *Revista Nueva*». De la veracidad, en parte cuando menos, de tal afirmación, da testimonio la lista de sus colaboradores que luego reproduciré.

El afán o propósito que movía a los redactores de *Revista Nueva* queda expuesto, en su primer número, en una especie de saludo a los lectores, paradógicamente titulado «Epílogo», y en el manifiesto «A la juventud intelectual», incluido también en el mismo número. El primero de ambos textos dice así:

«Aquí termina el esfuerzo tenaz y el sacrificio ignorado.

---

(40) L. Ruiz Contreras: *Ibíd.;* cap. XI, p. 272.
(41) L. Ruiz Contreras: *Ibid;* cap. IV; p. 108.

Epílogo de tristezas y esperanzas, nuestra obra se ofrece a los humildes y confía obtener las atenciones de los gloriosos.

Atravesamos tiempos difíciles, que son, a su vez, epílogo de una guerra, de una patria, de una moral, de un siglo y de un mundo.

Y en las tragedias gigantes de la Historia, como en las creaciones imaginarias del teatro, el Epílogo es el reino de la Justicia.»

El segundo de los escritos nombrados, buscando descubrir la filiación de quienes lo redactan, incluye las siguientes afirmaciones: «Pertenecemos a la generación que fue pisoteada por los triunfadores engreídos; ganando el poder a la sombra de inocentes libertades, nos impusieron su ciega tiranía, que les hace odiosos. No pudimos luchar contra ellos, bien guarecidos ya en altas posiciones. Cuando mueran esos imbéciles caducos, tampoco lucharemos contra vosotros.» A este párrafo inicial, dirigido, como el título que lo encabeza señala, a la intelectualidad joven, añaden los firmantes del manifiesto: «Educados en la escuela del sufrimiento, aprendimos la resignación y la piedad. Nos falta egoísmo para oponernos a vuestra gloria. No somos la juventud, y todo lo esperamos de la juventud.» A la imprecación y a esta autohumillación, muy del gusto decadente que entonces ganaba adeptos, los fundadores de *Revista Nueva* tornan a dirigirse a la Juventud, así con mayúscula, para anticiparle: «No vamos a conducirte por caminos que ignores; no vamos a trocar tus ideales, ni a proponerte la regeneración del mundo con un programa de ferias»; buscarán sólo, añaden, luchar contra la hipocresía y la mentira, donde estos vicios imperen, pretenderán derrocar los falsos ideales, seguros como están de que «cuando la Piedad y la Justicia le acompañan, el hombre llega siempre al supremo bien por todos los caminos».

Nómina de colaboradores

De los escritores que más tarde iban a constituir el grupo «noventayochista» (42), el primero en colaborar en *Revista Nueva* fue Pío Baroja, quien para sus once primeros números escribió cinco relatos, reproducidos luego en *Vidas sombrías,* y algunos artículos, entre ellos los titulados «Nietzsche y su filosofía» y «Las vocales de colores»; hizo también Baroja en *Revista Nueva* trabajos de recensión, utilizando en este menester los seudónimos «J. Nessy» y «S. Paradoxa». Unamuno co-

(42) La consideración de la llamada «Generación del 98» como una promoción de escritores, que creo más acertado titular de la Regencia, integrada por grupos bien definidos en lo literario e ideológico, ha sido explayada por mí, con razones que aquí no puedo repetir, en el libro *Panorama de la Generación del 98* (1959), y en fecha más reciente en la obra *La Generación literaria del noventa y ocho* (1966).

laboró en *Revista Nueva* desde su número quinto, publicando reseñas de libros, las poesías «La flor tronchada» y «El Cristo de Cabrera», y varios ensayos, entre éstos la serie 'De la enseñanza superior en España» y el fundamental estudio «Nicodemo, el fariseo». Ramiro de Maeztu dio a conocer en la revista de Ruiz Contreras algunos de sus más agudos artículos sobre la situación política y social en la España que puso en trance de crisis el desastre colonial. El futuro *Azorín* hace su ingreso como colaborador de *Revista Nueva,* próxima ya la fecha de su desaparición, con dos artículos de crítica literaria.

El grupo «modernista» tiene también en *Revista Nueva* brillante representación. Jacinto Benavente publica allí varios artículos, la versión de Shakespeare, que tituló *Cuento de amor,* y la comedia *Operación quirúrgica.* Rubén Darío aporta a *Revista Nueva* algunas críticas literarias y varias composiciones poéticas. Valle-Inclán colabora con los cuatro primeros capítulos de *Adega.* Figuras menores del «modernismo», que también escribieron en *Revista Nueva,* fueron Camilo Bargiela, Henri Cornuty, Villaespesa y Martínez Sierra, Bernardo G. de Candamo, Salvador Rueda, Vicente Colorado, Leopoldo Díaz, José Fola Igúrbide y Amado Nervo, entre otros.

Luis Ruiz Contreras contribuye, era natural, con una caudalosa aportación, en parte firmada con diversos seudónimos, que incluye artículos, crónicas, reseñas literarias, el amplio estudio autobiográfico, que tituló *Mis jesuitas;* algún relato novelesco y tres obras dramáticas. Aunque tribuna de la más joven promoción literaria, *Revista Nueva* acogió la colaboración de escritores entonces ya consagrados; en sus páginas publicaron Mariano de Cavia, Francos Rodríguez, José María de Pereda, Galdós y Manuel del Palacio. De escritores extranjeros, no contando los hispanoamericanos, se leen en *Revista Nueva* artículos de León Bloy, Ferri y Fogazzaro, de Leopardi y Reclus, crónicas de Pierre de Bouchard, Henry D. Davray, I. K. Derk Akffal y Remy de Gourmont, cuentos de Anatole France y Francis Jammes; traducida por R. Oliveras, editó *Revista Nueva* la comedia *El pedante burlado,* de Rostand.

Silverio Lanza y José María Matheu, dos escritores que, a despecho de su edad, vivieron adscritos al grupo encabezado por los futuros «noventayochistas», fueron asiduos colaboradores de *Revista Nueva.* El primero de los nombrados, *Silverio Lanza,* publicó en la revista, con su verdadero nombre, el prólogo de su famosa «Antropocultura», y con el seudónimo que siempre usó, varios cuentos y la poesía titulada «Barcelona». Matheu, abnegado protector de *Revista Nueva,* dio a conocer en ella algunos relatos, la novela *De mandil y gorra* y dos poesías. Coetáneos de «noventayochistas» y «modernistas», más o menos adscri-

tos a los credos estéticos e ideológicos mantenidos por ambas fracciones de la más joven promoción de la Regencia, también colaboradores de *Revista Nueva,* fueron Manuel Bueno, Juan Arzadún, Pedro Jiménez Ilundain, Llanas Aguilaniedo y Felipe Trigo. Hacen crítica literaria en *Revista Nueva,* con varios de los escritores ya nombrados, Alonso y Orera, Gómez Carrillo, Corrales y Sánchez, Francisco A. de Icaza y Julio Poveda. José Lassalle tuvo a su cargo la crítica musical. Juan José Morato publicó varios ensayos de crítica social. La única mujer que escribe en *Revista Nueva* es la poetisa María de Belmonte.

Luis S. Granjel
Gran Vía, 19, 2.º decha.
Salamanca

LOS DIOSES DE FEDERICO

POR

MANUEL FERNANDEZ-GALIANO

—¿Dónde está Grecia, Federico?

Allá arriba, en el desvaído mapa escolar, medio asfixiada por la mancha ocre de Austria-Hungría y la mancha morada del turco. Un retazo azul en que se hacina, al pie de las oscuras montañas, una serie de nombres evocadores. Corinto, Patras, Epidauro... Quisiera uno perder para siempre su mirada en esta mágica retahíla: que los ojos negros del adolescente ansioso de vivencias perforaran el denso muro del misterio. Aquí no se sabe casi nada de Grecia. Tal vez el catedrático de Economía sea capaz de decir algo nuevo, más o menos pedantescamente aderezado, en el florido salón de doña Rosita sobre la *polis* viviente que Europa quiere ser hoy. Granada es otra cosa. A Granada llegan libros, periódicos, conferenciantes. Por cuatro perras se puede comprar a Homero pasado por Leconte de Lisle. Galicismos, faltas de traducción, supresiones *ad usum Delphini.* Hay que barrer de un manotazo todo ese polvo deformador. Si leemos con fe, con mente limpia y amorosa, se nos aparecerá muy al fondo, no desfigurado del todo por tan zafias vestimentas, el noble viejo de Quíos, rapsoda del pueblo, ciego como Juan Breva, aquel cantaor de lo jondo cuya voz tenía

algo de mar sin luz
y naranja exprimida.

Es como un arrebatador libro de estampas. Por aquí sale Tetis cantando de las aguas límpidas mientras,

seda en tambor, el mar queda tirante

y mudo ante la voz divina. Por allí caminan lentos y amenazadores, bordeando el volcán con torpe paso, los cíclopes. Uno de ellos, un poco retrasado, mira torvamente, monstruosa guitarra, al extasiado lector con su único ojo verde. Es Polifemo, el patético gigante loco por Galatea. Pero la pastora, tan hermosa y tan dura, prefiere, claro está, al joven Acis. Federico se inmerge en la fábula gongorina un

tanto tocado de dulce vértigo, en su aún incierta adolescencia, ante aquella turbadora sexualidad floral:

negras violas, blancos alhelíes
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis y de Galatea.

Y al fondo, el estático frontón de los severos, arcaicos dioses de Homero. Venus se pasea incansable y tentadora por los versos y prosas de Lorca. Es hermoso verla nacer de la salada espuma. El poeta interroga, lleno de melancólico amor, al mar aún fatigado.

Pariste a Venus pura
y quedóse tu hondura
virgen y sin dolor.

Misterio de la diosa aparecida, con el cutis de sal, a la luz de la helada luna que abre por primera vez en la arena

blancas pupilas de inocentes conchas.

Venus es blanca, como los impolutos pechos de Santa Lucía. Y la luna también es blanca.

Doña Luna es una Venus.

Pero no, la luna no es Venus. Lo que hace la luna es buscar inútilmente a Venus corriendo tras ella, día y noche, por los remotos senderos de la eclíptica. Todos desean a Venus.

Un perro campesino
quiere comerse a Venus y le ladra.

Porque

la estrella Venus es
la armonía del mundo.

Y, sin Venus, la luna tiene frío. Algunas noches, compadecida de su propio dolor, falta a su cita con los hombres.

Está jugando a la rueda
y ella misma se hace burla.

Otras veces se lamenta, exangüe y sola en la oscuridad:

Me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe
y me anega, dura y fría,
el agua de los estanques.

La luna necesita sangre roja en sus mejillas: sangre de los amantes que van a morir de mala muerte. La luna necesita a Venus. Porque Venus también puede estallar en color y en jugosa savia como su hermana la granada. Y la luna se desangró por amor,

tuvo que desgarrarse su monte de Venus
y ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos.

Luna-muerte, luna-sangre, luna-sexo, estremecedor trío de ecuaciones religiosas que, como vio insuperablemente Alvarez de Miranda, subyacen a una parte importante de la obra de Lorca.

Mientras tanto, Filomnedes, impasible, sigue brotando todas las noches

entre la espuma casta del mar.

Filomnedes, delicioso disparate. En la boca profana del poeta, el homérico *philommeidés* se ha vestido de extraño ropaje. Diomedes, Ganimedes, Memnón, Dios sabe cuántos fantasmas nostálgicos de una lengua jamás poseída han venido a ayuntarse en conmovedor hibridismo.

Aquí Afrodita no es ya la decorosa Urania de Platón, sino la impúdica Pandemos tan grata al modernismo. *El macho cabrío* pudiera haber nacido, poderosa figura, del cálamo del propio Rubén.

Místico eterno
del infierno
carnal,

encarnación de un viejo sátiro muerto tal vez de amor excesivo. El lujurioso animal es discípulo del padre Pan y viene de un bosque, lleno de reventonas rosas de pasión tan lascivas como la venérea paloma gongorina, donde impera la Venus furiosa y tonante de los grandes huracanes eróticos. Porque las rosas pueden ser dulces inspiradoras de juglares,

tibios «sancta sanctorum» de la eterna poesía,
neápolis grandiosas de todo pensamiento,

o malignas ninfas llenas de apetitos silvestres:

Panidas, sí, Panidas;
el trágico Rubén
así llamó en sus versos
al lánguido Verlaine,
que era rosa sangrienta
y amarilla a la vez.

El formidable Pan, que anduvo por el mar como Cristo. Y los lúbricos faunos del vergel, que acechan, en las aguas podridas del East River, la roja flor de la circuncisión de los judíos. Y Silvano, el viejísimo, traviesamente oculto en las frescas carnes de la gitana Estrella, Danaide del placer. Y los caprinos, barbados sátiros odiados por Whitman. Todo un mundo vicioso y morboso que estremeció a Federico en la figura de la hetaira quitasueños, canéfora de pesadilla erguida, en nombre de miles de años de paganismo, a la puerta de un tugurio del Albaicín.

El poeta, joven todavía, tiembla sin entender. Pero Grecia es vieja y lo ha visto todo y todo lo tolera y todo lo comprende. ¡Quién supiera griego! Un Edipo, un enigmático Edipo de certera pupila sería preciso para guiarle en la penosa búsqueda de un mundo que se le va de entre los dedos. Porque nada le dice el fervor campesino de Hesíodo, demasiado apegado a su terruño beocio. Y ni Sócrates

—¡Pobre y triste es tu fe!—

ni Marco Aurelio

—¡Pobre es tu pensamiento!—

aciertan a explicarle el secreto de esas viejas filósofas del llano que son las cigarras. Queda, sí, el Anacreonte espurio, símbolo para el poeta, como para tantos de su generación, de todo un trasfondo erótico y dionisíaco que hoy se nos antoja puerilmente simplificado. Pero es bello que un día de San Esteban de va a hacer medio siglo hayan podido resonar los ribazos pajizos de Fuente Vaqueros con el himno, pánico él también, de un cantor casi niño:

¡Cigarra,
dichosa tú
que, sobre el lecho de tierra,
mueres borracha de luz!

Y, en tanto, el puente de Córdoba orea y riza el Guadalquivir con diez rumores de Neptuno; y, en el jardín encantado de Soto de Rojas, el poderoso dios marino y la bella Anfitrita lloran lágrimas de cristal sobre los peces cautivos. Minerva presta su ancha luz a la geometría demente de Dalí y alimenta la lámpara perfecta que alumbra en Murcia los poemas de Guillén. Hombre de Apolo es el fabuloso niño de Menton; muslos de Apolo virginal tiene el hermoso anciano Walt Whitman:

un Apolo de hueso borra el cauce inhumano
donde mi sangre teje juncos de primavera...

Pero los dioses salen también a veces de su Olimpo. Los poetas helenísticos les trenzan escalas de oro para que desciendan al mundo sufridor de los mortales. Y Federico saluda en mudo éxtasis al laurel divino de su huerto:

¡Arbol que produces frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!

También él, el propio cantor, es

cual Dafne varonil que huye miedosa
de un Apolo de sombra y de nostalgia.

Porque, en el temblor virginal de su cuerpo inmóvil, Dafne sufre eternamente, como Atis, por el que

Filomela canta,
humedades de yedras y jacintos,
con una queja en vilo de Sur loco
sobre la flauta fija de la fuente

hasta que se abra en el alma del poeta la llaga de amor

en que Filomela enmudecida
tendrá bosque, dolor y nido blanco.

Y como ese Laoconte salvaje que es la chumbera llena de manos torturadas. Y como la flor del amor que delira al borde del río en que cantan las ranas su sortilegio:

Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo.

Y como la dulce sirenita —porque las sirenas existen, los capitanes de los submarinos las han visto pasar en bandadas fugacísimas y fosforescentes— que muere en la playa

—barcas y gallos abren alas de pluma y lino—

fusilada por el feroz carabinero.

Padecen los dioses en sus andanzas terrenas. Sólo el puro azul del cielo los redime. Federico alza una y otra vez sus ojos al rotundo,

centelleante planetario de la sierra granadina. Acaba de huir el día, limadas sus cadenas por el Perseo crepuscular.

La Penélope inmensa de la luz
teje una noche clara.

El cielo palpita con el ir y venir de misteriosos seres. Los veloces mosquitos, Pegasos del rocío. El desbocado caballo con alas que no pudo domar Belerofontes discurre por muchas páginas de la obra lorquiana. A los niños, grandes arquitectos de mitos, se les aparece a lomos de Pegaso la misteriosa ella que coge los claveles y las rosas de mayo y se les antoja caballito alado el pobre burro de papel. El chopo muerto guarda en su tronco seco el semen sin futuro de Pegaso. El hombre, débil criatura frustrada, es desnudo Pegaso sin alas. En los desvanes de su anteayer yacen, derribados Pegasos sin freno, las ideas moribundas que fueron meta engañosa.

Galopa Pegaso. Trota el centauro, cantando en las orillas de la noche su canción deliciosa. Se recorta sobre el acantilado la tropa bruja de los unicornios. Celeste, misteriosa caballería.

Más cerca,
ya parecen astrónomos.
Fantásticos Merlines...

En su cónico cuerno único duerme la terrible eficacia del animal virgen que llora la ausencia eterna de don Pedro y quiere lo que la rosa olvida. Animal de silencio y noche. Porque la luna también sabe, unicornio gris y verde, clavar en el mar su largo cuerno de luz lechosa.

Gira el inmenso zodíaco, divina plaza rondeña para las jacas del cielo. Allá arriba, blanco y lejano, Júpiter. A Federico le atrae el rey de la noche invernal. Una vez, el pequeño Claudio Guillén habla de unos suburbiales desmontes de Valladolid donde meriendan los borrachos. Años después, el poeta recuerda la frase infantil en los barrios bajos de Nueva York, donde los terribles beodos de Brooklyn pisan niños desnudos ante la indiferente mirada de Diana-Luna,

convexa resonancia donde la abeja se vuelve loca.

La vaca herida, la vaca de ceniza,

se fue balando
por el derribo de los cielos yertos
donde meriendan muerte los borrachos.

Porque Nueva York embelesa y asusta, paraliza y vivifica a un tiempo. Se siente uno aterido y extraviado, a la fría luz de los astros,

por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los borrachos.

Blanca luz jupiterina. Gris luz saturnina. Perdido en el laberinto de biombos, el poeta quería llorar

cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el Sueño y la muerte me estaban buscando.

Federico se sabe de memoria toda la redonda, complicada topografía del cielo. Capricornio pare noches propicias a la verde aceituna del camino de Sevilla; la celeste luna de Cáncer hace brotar sangre furiosa en la ardiente Harlem. Sirio está lleno de niños; Lira baila airosa

en la fingida curva,
blanco inmóvil de inmóvil geometría.

Los vientos son mugidores o silenciosos mensajeros de lo divino. Favonio abanica con dulzura a los peces mudos, pero puede llegar algún día Austro feroz

y, como el aire no hace caso de los gemidos,
tendremos que pacer otra vez las hierbas de los cementerios.

La niña Preciosa sabe bien cómo sopló a su espalda el viento verde, San Cristobalón desnudo, sátiro de estrellas bajas, que, persiguiéndola como una espada caliente, la hizo tirar, despavorida, su gitana luna de pergamino. El autor escribió a Jorge Guillén que *Preciosa y el aire* era un mito inventado por él. Luego Amado Alonso, el inolvidable Amado, descubrió un precedente en la fábula de Bóreas y Oritía, recogida por Ovidio en el libro VI de *Las metamorfosis.* Puede ser coincidencia. Puede ser inconsciente recreación de algo leído. Es igual. Preciosa ha quedado clavada para siempre, ella también, en el más alto cielo de la poesía.

☆

—¿Dónde está Roma, Federico?

Pero es que hay dos Romas. Una es la de los libros. Una Roma de yeso y cartón. Caras blancas y cuerpos obesos. Togas y guirnaldas. Aburridos relatos didácticos. Listas de reyes y de batallas: Rómulo,

Numa Pompilio, Tulio Hostilio... Tesino, Trebia, Trasimeno y Cannas... Federico siente instintiva aversión hacia las monótonas salmodias de los dómines. Más adelante devolverá *La dama boba* a Lope, limpiándola de latinajos y simplezas pedantes. Pero también, cuando viene al caso, sabe ser irrespetuoso con la historia, buscarle las vueltas en audaz pirueta colorista. Dibujar, en la umbría de Lanjarón, una sensacional Cleopatra con dos rasgos y fantasear sobre la narizota de cuatro caras con que, en Pompeya, pintó Picasso a la musa o sobre la mosca de oro que construyó Virgilio para que murieran todas las moscas que envenenaban el aire de Nápoles.

Pero es que hay otra Roma. Federico la ha sentido de pronto en las venas como una ola caliente y eléctrica.

> *Fue por el año 1906. Mi tierra, tierra de agricultores, había sido siempre arañada por los viejos arados de madera, que apenas arañaban la superficie. Y en aquel año, algunos labradores adquirieron los nuevos arados Bravant —el nombre me ha quedado para siempre en el recuerdo—, que habían sido premiados por su eficacia en la Exposición de París del año 1900. Yo, niño curioso, seguía por todo el campo al vigoroso arado de mi casa. Me gustaba ver cómo la enorme púa de acero abría un tajo en la tierra, tajo del que brotaban raíces en lugar de sangre. Una vez, el arado se detuvo. Había tropezado en algo consistente. Un segundo más tarde, la hoja brillante de acero sacaba de la tierra un mosaico romano. Tenía una inscripción que ahora no recuerdo, aunque no sé por qué acude a mi memoria el nombre de los pastores Dafnis y Cloe. Ese mi primer asombro artístico está unido a la tierra. Los nombres de Dafnis y Cloe tienen también sabor a tierra y a amor. Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este mi amor a la tierra no hubiera podido escribir «Bodas de sangre». Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima, «Yerma». En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno.*

Es un trozo largo, pero jugosísimo de las declaraciones que hizo a un periodista en 1934. No tiene desperdicio. Podría ser anotado profusamente como una oda de Horacio o un capítulo de Varrón. Preocupación obsesiva por la esterilidad. La mujer del campo que no da hijos —dirá Yerma— es inútil como un manojo de espinos. Esterilidad maldita en la hembra o en la tierra. La tierra, esa ancestral madre terrible que nos da su fruto,

> *el pan nuestro de cada día,*
> *flor de aliso y perenne ternura desgranada,*

como una potente Artemis de Efeso, toda redondos pechos de promisión. Artemis, que, según nos recordó Angel Alvarez de Miranda, es una divinidad lunar relacionada incluso etimológicamente —¿verdad, Ruipérez?— con el oso; y, si Federico ignoraba que en Braurón se disfrazaron antaño de oseznas las doncellas para danzar en honor de la diosa, fue una formidable intuición suya la de ver cómo la sangre emblemática de la recién parida, enseña de gozosa fertilidad,

bailaba lentamente con un oso teñido de cinabrio bajo sus balcones.

Apoteosis nupcial del esposo arado con la esposa tierra. Raíces y rojos terrones, sangre del planeta, brotan tumultuosamente en natalicio júbilo. ¡La sangre, la sangre! Surtidor de sangre del himeneo; arroyos de sangre y de sudor con que fructifican los pobres la campiña.

Y mi sangre sobre el campo
sea rosado y dulce limo
donde claven sus azadas
los cansados campesinos.

Y la tierra.

Es tierra, ¡Dios mío!, tierra lo que vengo buscando.
Embozo de horizonte, latido y sepultura.
Es dolor que se acaba y amor que se consume,
torre de sangre abierta con las manos quemadas.

Y, al pie del arado y de la milagrosa aparición, el eterno niño asombrado ante todo lo que nace o muere.

El niño la mira mira,
el niño la está mirando

y se hace entusiasmado espectador de un nuevo Renacimiento. Porque aquí está surgiendo de la vieja tierra ibérica, de la antiquísima Andalucía de Argantonio, nada menos que Roma. Federico, que no ha podido asomarse apenas a la maravilla del mundo antiguo, se acuerda de Dafnis y Cloe, bellamente enmarcados por don Juan Valera en un paisaje más cordobés que lésbico. La cita es un poco banal: pudo haber pensado en mil lugares clásicos llenos también de vida, muerte y sangre fecundadora. Pero esto hace más meritorio su atisbo. También Lorca, como Miró y Pérez de Ayala, ha sido excepcional en su milagroso olfateo del genio antiguo a partir de unos conocimientos mínimos de literatura e historia de Grecia y Roma.

Pero dejaría de ser el gran poeta que es si no se sirviera de las

musas bailarinas de tiernos pies mojados
en bellas trinidades sobre el jugoso césped

como guías y arúspices en un mundo que no le es familiar. Es que dentro, muy dentro de sí hay algo que le dicta que Andalucía es profundamente romana. Es posible, admirado don Américo, que España sea una creación moderna; que, al asimilarnos petulantemente a Lucano o Teodosio cometamos el mismo infantil desmán que cuando contamos como glorias nuestras de hoy a Santayana o a Ochoa; pero surge en la Roma hispánica un matiz apenas definible que en vano buscaremos en la ubérrima Roma de Francia ni en la abrasada Roma del desierto. Las villas patricias de Itálica, con sus mosaicos y sus fuentes, rodeadas de nutricio olivar; el acueducto de Mérida, con sus sabias cigüeñas medio castellanas ya; las grandes ciudades, ancladas como barcos en el oleaje de los valles y collados, que no llevan nombres de reyes moros ni de santos medievales, sino —Marchena, Lucena, Mairena— del noble y austero Marco, Lucio o Mario que sudó los sudores de la dura colonización: todo esto es Roma, la más pura Roma, pero también prefigura a España y se empapa en su seno de lo español.

Estamos en una tierra permeada toda ella por el jugoso humus de un sustrato infinitamente viejo. Esta es la tierra del toro. Rafael vio gozoso a Europa cautiva en las claras playas de Huelva:

¡Jee, compañero, jee, jee!
¡Un toro azul por el agua!

Aquí tuvo que ser donde dejó Zeus-toro su dulce carga. La fenicia Europa arribaba a la fenicia Cádiz, donde se desmelenaron antaño las niñas cantadas por Marcial y donde están Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana y lleno de señorial indolencia, y los Floridas, a los que la gente cree carniceros, pero en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión.

Efectivamente, ésta es la tierra del toro, símbolo vivo de la fecundidad.

Los maridos son toros,

canta el macho, agitando el cuerno fálico, en la danza final de *Yerma;* y la mujer baila, como las hembras de ciertos insectos en época de celo, su baile armonioso y juguetón en torno a la oscura bestia seminal. En Cnosos saltaban sobre el toro, con el pecho al aire, en ágil

juego titiritero; en Tartesos debió de ser donde por primera vez oficiara un hombre solo en ese auténtico drama religioso que es la corrida.

El torero y su duende. Cuatro duendes distintos, cuatro grandes caminos de la tradición española. El duende judío de Joselito, el duende barroco de Belmonte, el duende gitano de Cagancho. Y Roma, otra vez Roma. El duende romano de Lagartijo, maestro en música pitagórica. Hispania es pasión; pero también es medida. En la meseta infinita, cada chopo solitario es un absorto geómetra de fanegas en redondo, un Pitágoras centenario de la casta llanura.

Lorca no llegó ya a conocer a Lagartijo, pero sí a otro torero de la buena escuela romana, Ignacio Sánchez Mejías, muerto a las cinco de la tarde en una plaza pueblerina.

Como un río de leones
su maravillosa fuerza
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza...

Sánchez Mejías, maduro, bronceado y cauto como un veterano centurión. O como un viejo guardia civil de los que tuestan sus nucas poderosas al duro sol de Morón o de Ecija. Federico se dejó inédito un romance en que a veces, sin que se supiera bien por qué, los guardias se iban a convertir en centuriones romanos.

Aquí pasó lo de siempre:
han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

La Roma urbana de los caseríos y cuarteles frente a la Iberia púnica de los campamentos de gitanos que acampan, bronce y sueño, en el verde olivar. Y, en la procesión de Semana Santa, el mejor tipo de todos aquellos contornos, Pepe el Romano, que, con su casco de purpurina y su lanza de madera, irrumpe como una rubia bocanada de brisa aria en el sofocante mundo matriarcal de la casa de Bernarda Alba.

Tierra viril del toro bravo; tierra femenina de la uva y de la mies. Eterno binomio sacral de Baco y Deméter. Sevilla mezcla en su vino

lo amargo de don Juan
y lo perfecto de Dioniso,

y en la siguiriya de Silverio late un dionisíaco grito degollado, y paradójicamente dionisíaca es la infecunda matriz de la virgen mártir que pudo ser bacante que hubiera danzado coronada de pámpanos verdes.

Andalucía es báquica, con sus vides entrañables y luminosas; pero también cereal. Aún quedan en Málaga andalucísimas matronas que pasean por la playa opulencias calipígeas envueltas en sugeridora retórica de mármol. La monetaria Ceres de las espigas de oro; la muerta Ceres de agosto, que, con su cuerpo abierto por los arados, espera, acribillado su pecho de amapolas y su corazón de cigarras, la anual resurrección litúrgica.

El teatro de Mérida debió de estar presidido por solemne encarnación de la diosa veneranda de la cosecha; o tal vez de la Flora rural de pecho insomne, apto para la cabeza de la víbora, ávida de frutos y limpia de melancolía.

Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.

Estamos, ciertamente, en la Emérita arqueológica, en la noche romana

de torsos yacentes
y estrellas de nariz rota

desde la que

centuriones amarillos
de carne gris desvelada
llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.

La virgen Eulalia, mutilada en el martirio —como Lucía, la doncella siracusana que en tiempos preocupó al poeta—, ha subido al paraíso de los ángeles y serafines. Al principio, Lorca pensaba en un título más largo: *Romance del martirio de la gitana santa Olalla de Mérida.* Otra gitana enfrentada con la fuerza y la norma de Roma.

La fuerza bruta, como la del emperador que duda indeciso entre el pámpano y el cascabel, entre el amor y la crueldad. Y la enorme fuerza atractiva, el irresistible tirón en las entrañas con que Roma no deja nunca de recordarnos quiénes somos. Así, cuando en la asombrosa noche, constelada de luces humanas que no dejan ver las estrellas, el poeta, desde el rascacielos de la Chrysler, con el río verde

a su derecha y el río negro a su izquierda, y muy abajo las avenidas hirvientes de humanidad en que se adivinan

los negros que sacan las escupideras,
los muchachos que tiemblan bajo el terror pálido
de los directores,
las mujeres ahogadas en aceites minerales,
la muchedumbre de martillo, de violín o de nube,

lanza su grito a Roma en busca de amor y paz para que

las ciudades tiemblen como niñas
y rompan las prisiones del aceite y de la música

y para que se medite sobre el misterio de la espiga y se oiga el grito de la parturienta y se crea que Cristo puede dar agua todavía.

Y los dioses de Federico son lejana tropa que huye hacia los viejos libros y las viejas consejas; y apenas se les ve en el horizonte como un solo punto luminoso; y ese punto es ya Dios.

MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO
Guzmán el Bueno, 90
MADRID - 3

HABITACION EN TURIN

POR

EDUARDO TIJERAS

Si usted llega a Turín una mañana de finales de agosto verá que el sol pálido, entre el tumulto del tráfico, la premura de la gente que desciende de los trenes y las nieblas que apenas velan todavía el final de las avenidas, ilumina el interior de los soportales, solemnes, grises, pero dotados de una rara cordialidad. Esta cordialidad no sé si radica en los bares y tiendas vetustos, en las coquetas mesitas con manteles, en la cierta paz de claustro que allí se respira. De todas maneras, usted presentirá que es fácil tomarle cariño a los soportales de Turín, y se sorprenderá una y otra vez dando vueltas bajo las arcadas. Por eso no es extraño que busque un hotel en los mismos soportales, que están cerca de la enorme estación ferroviaria y afloran a una de las avenidas que conducen al Po. Es normal que se hospede en el Roma, un hotel de primera categoría. Y hasta puede que le den la habitación número 49, en el tercer piso. Bien, en ese caso usted estará en la habitación en que hace diecisiete años se suicidó Cesare Pavese ingiriendo suficiente dosis de barbitúricos.

Si usted es una persona normal, es decir, un comerciante, un buen hombre con cuatro papeles en la cartera para resolver y, al mismo tiempo, es un hombre con sentido común, llevará razón al pensar que el mundo está lleno de rincones donde ha muerto gente. Pensará en las carreteras con muchachas ensangrentadas y espina dorsal rota, en las llanuras o selvas devastadas por la guerra, en las casas innumerables de las innumerables ciudades donde siempre se está muriendo la gente, donde siempre nos estamos muriendo. Y pensará también —ya en un alarde de inteligencia— que la categoría de la muerte no admite gradaciones y que el dolor, a cierto nivel, se identifica en sí mismo. No tiene importancia, pues, que Pavese eligiera morir en esta habitación. No es un museo, ni mucho menos. Usted puede colgar su displicente pijama, bañarse en el mismo baño y utilizar el mismo teléfono, ya arcaico, aunque la cama sea otra y otro el revestimiento de las paredes, si bien la cama nueva, dada la disposición estrecha y larga de la estancia, está forzosamente en el mismo sitio. Poco han cambiado las cosas. El dueño del hotel sigue siendo el mis-

mo, y él, mejor que nadie, sabrá apreciar esa horrible mezcla funérea de vejez remozada sin convicción que tiene su hotel, con el baño a la entrada de la habitación y puertas batientes como las de un *saloon*. Las contraventanas tienen la pintura grisácea y descascarillada, y se ve un paisaje urbano de buhardillas y una hermosa plaza tranquila con la estatua en piedra de un ingeniero. También se ven las copas de los árboles de un parque próximo. Y el pijama de usted, persona accidental a la que ignoro por completo pero a la que tengo que agarrarme si quiero sentir el suelo bajo los pies, es decir, si quiero convencerme a mí mismo de que es importante peregrinar durante largas horas de tren hasta la habitación de un suicida, cuando hay tantas huellas de muerto por ahí, en todos los rincones. Necesito urgentemente justificar mi interés por un muerto voluntario. Mire usted: a los muertos es fácil clasificarlos. Están los que se mueren a la fuerza (vejez, accidente, enfermedad) y los que se mueren queriéndolo. Dentro de esta segunda categoría aún podemos establecer varios matices de índole biológica y social, en el sentido, por ejemplo, de que cuando se suicida una sirvienta, un herrero, un viejo de hospicio, personas anónimas quiero decir, quedan pocos plausibles testimonios de su decisión o, en cualquier caso y para el gran público, estos testimonios se reducen a una nota de prensa y resultan siempre algo así como elementales. El suicidio de hombres públicos (políticos, financieros, militares) ya es otra cosa y brinda mejores elementos de juicio. Pero el suicidio de un escritor es definitivo a tales efectos. A base de estadística y sociología se pueden hacer muy acertados estudios sobre el suicidio y adquirir nociones generales y útiles. No obstante, la estadística y la sociología van a establecer causalidades masivas, de interesante factura didáctica, pero que no iluminan el entramado misterioso, esencializado, de la vida y la muerte, la emoción y el drama, la fuerza que se destruye a sí misma en virtud del amor y la sensibilidad. En tal caso, conviene aproximarse al suicidio más puro y elocuente. Una de las principales limitaciones de la siquiatría o uno de sus principales problemas consiste, a veces, en la dificultad de establecer por parte del sicoanalista el necesario «principio de realidad», la noción concreta de «salud mental» y de lo que «debe ser», pues a cierta profundidad el equilibrio sicosomático pierde sus perfiles «familiares» y ya no se sabe bien qué se puede pretender ni qué se trata de curar. Hay enajenaciones mentales *evidentes* que un sicoanalista clasificaría inmediatamente: esquizofrenias, manías persecutorias, depresivas, etc. Si bien la locura, tomándola como valor absoluto, no tiene valor finalista en la explicación de un suicidio, convendremos en que determinadas decisiones fatales caen cerca de irregularidades síquicas controladas o de

contornos sociales determinantes. A medida que la explicación de un suicidio sea más rotunda es menos puro el suicidio. Cuando en un suicidio hay mucho determinismo significa que hay también porciones no desdeñables de lógica. Si esto es así, la lógica de Hemingway, de Juan Belmonte —tipos de vida gloriosa al sol, curtidos en la acción, en la fama y la plenitud y que, al final, la vejez se les torna intolerable y les incuba enfermedades—, es lógica fuerte y abierta. El determinismo del suicidio de Pavese es bastante más sutil si tenemos en cuenta que lo hizo a una edad —cuarenta y dos años— que no participa de las depresiones típicas de la vejez ni de los apasionados ofuscamientos generales de la juventud. El sentido del suicidio de Pavese —si algún sentido tiene todo este maldito vocabulario— no se agota esgrimiendo las explicaciones habituales: impotencia sexual, fracaso amoroso, conciencia de culpabilidad, adolescencia anacrónica, agotamiento de las fuentes creadoras, si bien el conjunto, naturalmente, conduzca a la habitación de un hotel en Turín. Pero había algo más. Un algo más que quizá intentemos definir después y que, por lo pronto, escapa, igual que escapa el sentido último de la vida, a definiciones clínicas o sentimentales (1). Se trata de un algo más escatológico. Sin embargo, yo no he venido hasta esta habitación en penumbras para echar un discurso, sino inducido por vagas cuestiones afectivas, de constatación de ambientaciones literarias y realidades urbanas y campestres. En todo caso, humildemente, se trata de un ejercicio ni tan siquiera exhaustivo. Y si me obstino en dirigirme a un pijama es porque este pijama colgado representa el espíritu indiferenciado de la gente de la calle, justamente el conjunto de cosas —células, leyes internas, motivaciones diversas— que impiden *hacerse cargo* en profundidad del dolor de los demás o de la muerte de los demás. Ventajas de la incomunicabilidad. Si las experiencias fueran absolutamente comunicables, si no tuviéramos una sorda mecánica defensiva, entonces andaríamos con un permanente aullido en la boca, aparte de que, insisto, la muerte de Pavese no es más dolorosa que la muerte de un obrero de la construcción, aunque sí más escatológica.

---

(1) Un cuento delicado y poético de NATALIA GINZBURG: «Retrato de un amigo», que incluye Alianza Editorial en su reciente libro *Las pequeñas virtudes*, describe la amistad con Pavese y el ambiente de Turín, pero subestima el sentido de la muerte del escritor, ya que la explica de un modo lineal e incluso pueril. Esto no le quita belleza al relato, que vale por sí mismo. Es importante citar el libro de otra mujer, MARÍA DE LA LUZ URIBE (Universidad de Chile, 1966), que ha dedicado a Pavese un estudio serio, así como el prólogo de MARCELO RAVONI, a *Trabajar cansa* y a *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (Lautaro, Buenos Aires, 1961). En general, las traducciones hechas en América de habla española son muy susceptibles de perfeccionamiento, pero con todo demuestran una preocupación que en España, si exceptuamos *La playa y otros relatos* (Seix Barral, 1958), una breve selección de poemas editados en Santander y alguna otra traducción desconocida por mí, no ha tenido cuerpo.

En general se muere de manera circunstanciada o de manera natural. La muerte de Pavese es la muerte *en sí* o el secreto de la imposibilidad de seguir viviendo por razones indeterminadas y, por tanto, debido a razones que no afectan a problemas contingentes, sino a un solo problema que los abarca a todos y que sigue y que cae fuera de la posibilidad de los individuos de transformar la materia de sus vidas en mínima sustancia ilusoria y soportable. Por todas estas razones, ciertamente no muy precisas, he venido a Turín en vez de ocuparme del anciano que se ahorcó en el pajar, del hombre que se sienta fríamente en la vía del tren, del general que se equivocó en la guerra o, en un plano histórico inapreciable, de los diez mil suicidios anuales que se registran precisamente en Italia y que los periodistas de turno despachan con una crónica semiemocionada, algo así como la serpiente de verano.

No es el suicidio en su acepción histórica lo que a mí me interesa. Vengan estadísticas y vengan historias de conjunto y, una vez más, venga la escapada infrahumana de las motivaciones individuales, esto es, de lo que en definitiva va a constituir la historia y lo va a constituir todo. Me interesa el suicidio en su acepción individual, escatológica, y no excluyo desde luego la posibilidad de elevar todo esto a norma de validez histórica y universal, aunque la transición de lo individual y subjetivo a lo universal, histórico y objetivo es delicadísima y no la doy por resuelta. No está resuelta.

He pensado: «Pobre Pavese», y me lo he reprochado en seguida. Pobres los muertos de hambre, los torturados en la guerra, los negros humillados, y no un burgués decadente que elige un hotel de primera categoría para liquidarse elegantemente vestido y cuyas aspiraciones empezaron a ser a última hora tan concretas que ya se conformaba con que la chica de la sala Gai, una sala de baile, aceptara su invitación para cenar. Sin embargo, hay más razón filosófica y esclarecimiento vital en el suicidio de Pavese que en todos los torturados en los campos de concentración. A tales efectos, recuérdese la frase de Albert Camus: «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.» Por otro lado, Camus cita este fragmento de la *Confesión,* de Tolstoi: «Si todos los bienes terrestres por los cuales vivimos, si todos los goces que nos procura la vida, las riquezas, la gloria, los honores, el poder, nos son arrebatados por la muerte, esos bienes carecen de sentido. Si la vida no es infinita, es sencillamente absurda, no vale la pena de ser vivida y hay que deshacerse de ella lo más pronto posible por medio del suicidio.» Lo que pasa es que este horrible nihilis-

mo es matizado a continuación por el propio Tolstoi: «La existencia de la muerte nos obliga, sea a renunciar voluntariamente a la vida, sea a transformar nuestra vida *dándole un sentido que la muerte no pueda arrebatarle.*» Pavese respondió a su modo, es cierto, pero esto no significa que todos aquellos que no se matan hayan sabido darle un sentido de eternidad a sus vidas. No obstante, la cuestión se plantea así: la vida no tiene sentido; el que persista en vivir tiene que buscarle un sentido. A través de tan sencilla ecuación es como pierde entidad el nihilismo pleno. No he viajado a Turín para establecer las causas mediante las cuales Pavese no le encontró el sentido a su —a la— vida y se mató, sino para revivir sin pretensiones y a lo vago sus atmósferas. Es un viaje, en suma, cordial y triste (2) con respecto a Pavese, pero apasionado y hermoso con respecto a otras cosas. De esas cosas que condicionan cualquier juicio y que a la hora de un balance serio no es posible dejar al margen. Si algo más encuentra el lector, eso lleva ganando.

Lo esencial de Pavese es el tema del amor y, en su acepción amplia, el tema de las relaciones humanas y de la soledad, referido a las constantes del ser antes que a las situaciones de mayor o menor influencia. La tesis de Pavese es el campo, las colinas, los viñedos, el contacto con la naturaleza, la evocación de la infancia como elemento constitutivo, las fogatas del estío. La antítesis de Pavese es la ciudad, la juventud universitaria, los amores de adolescencia, las excursiones por el río, el compromiso político. Naturalmente, en Pavese no hubo síntesis, aunque sí hubo un formulario mítico—símbolo que recoge constantes vitales—de transustanciación campo-ciudad. A grandes rasgos, Pavese nació en un pueblo del Piamonte, estudió y vivió en Turín, estuvo confinado un año en Calabria por razones políticas, exactamente por razones antifascistas; a su regreso sufre el mayor desengaño amoroso de su vida: la *donna della voce rauca* acaba de casarse. Cuenta Davide Lajolo, en *Il vizio assurdo,* la mejor fuente biográfica de Pavese (3), que cuando éste se enteró por su amigo Sturani, en la estación de ferrocarril, todavía con la maleta en la mano, del casamiento de su amada, Pavese se desmayó y se vino al suelo. Vive con su hermana en Turín, reservado, huraño. Diez años más tarde todavía arrastrará el peso de este desengaño, al que se sumarán otros, por ejemplo, el de la actriz norteamericana Constance Dowling y el problema de la crea-

---

(2) Leopoldo Lugones, por cierto, también suicida, no me parece un poeta fundamental. Sin embargo, este verso de «El canto de la angustia», *Tus ojos de joven cordial y triste,* acude continuamente a mi imaginación. De alguna manera honda me identifico con la tristeza cordial, y puede constituir incluso un estilo de vida.

(3) Davide Lajolo: *Il vizio assurdo.* Il Saggiatore. Milano, 1960.



Hotel Roma, en Turín. La tercera ventana del tercer piso corresponde a la habitación de Pavese (el último piso es el cuarto)



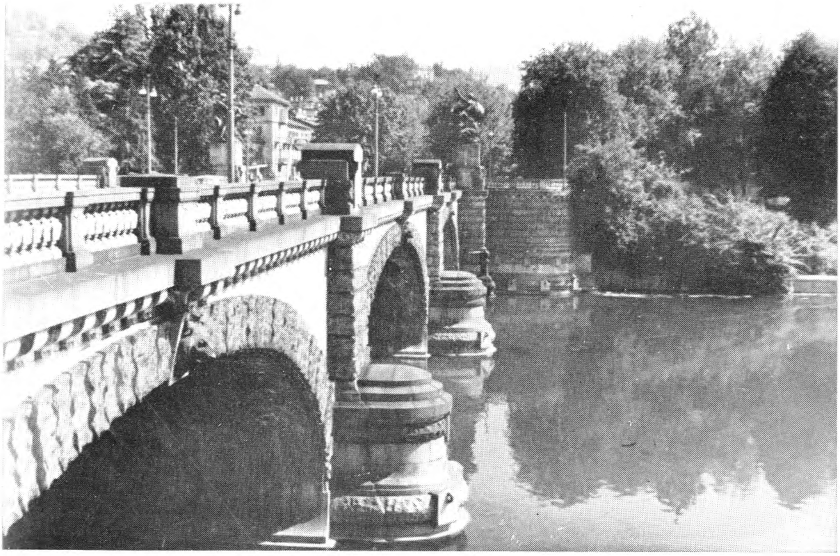
Desde la ventana de la habitación de Pavese se advierte
esta fachada con buhardillas



Ultimo paisaje urbano que recogió la retina del escritor



Los soportales de Turín



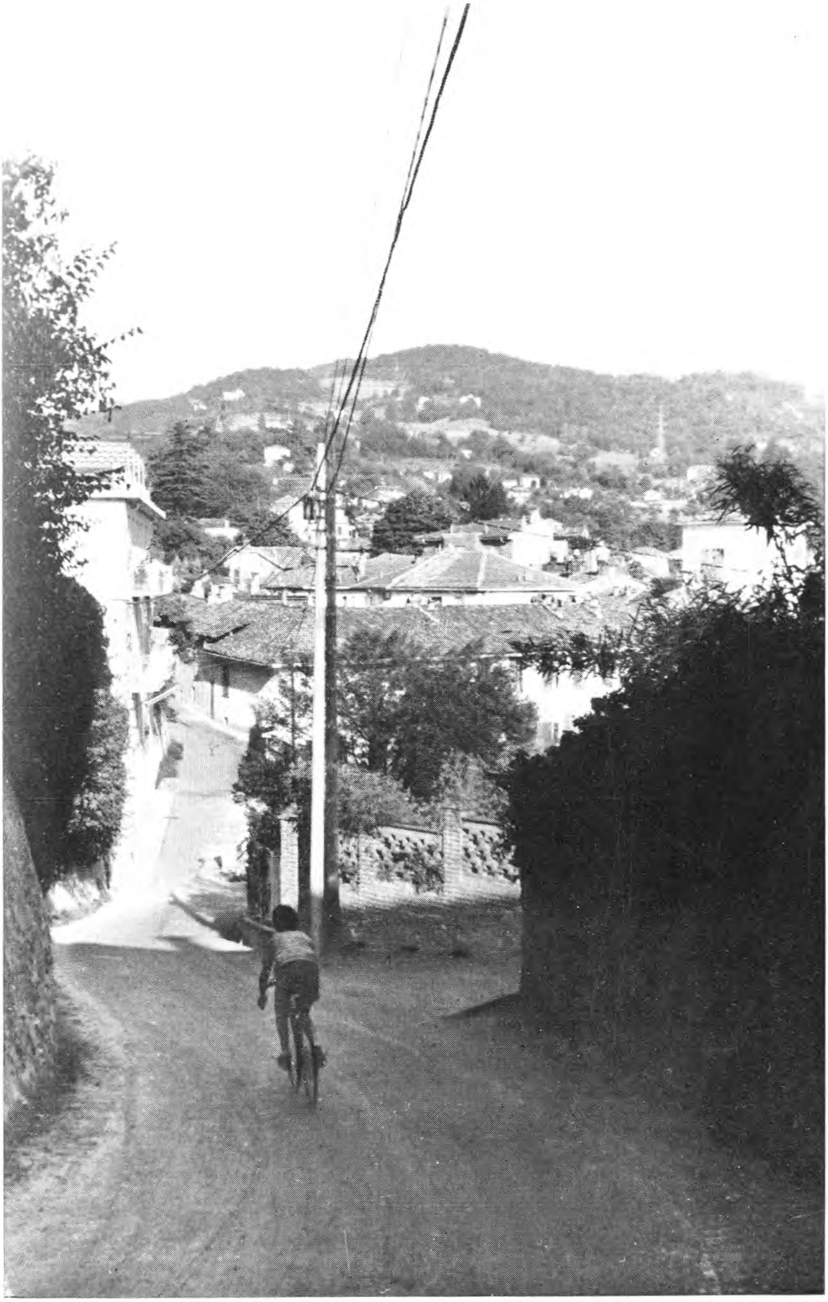
Puente de piedra sobre el Po



El Po entre árboles



Estatuas de piedra sobre el Po



El camino hacia las colinas de Turín



Las colinas boscosas de las afueras en Turín, escenario de muchos cuentos y poemas de Cesare Pavese

ción literaria, esto es, el presunto agotamiento de las motivaciones hondas y constituyentes. Pero antes del asunto de la mujer de la voz ronca, ya Pavese le daba vueltas a la idea del suicidio. En agosto de 1950 encargó a su hermana que le preparase el maletín para sus cortos viajes, se despidió de algunos amigos, pasó por el periódico y eligió una de sus fotos; alquiló la habitación con teléfono, llamó a varias mujeres invitándolas a cenar, sin lograr obtener compañía, y el día 27 de agosto de 1950 fue encontrado muerto. Pavese sólo se había quitado los zapatos. Junto a los dieciséis sobrecitos de somníferos estaban sus «Diálogos con Leucò» abiertos en la primera página, donde dejó escrito: *Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi.* Perdona a todos y a todos pide perdón. Luego nos recomienda que no chismorreemos demasiado. Es saludable la advertencia, pues yo no pierdo nunca de vista la idea de estar basado en un pequeño morbo. Ocho días antes había escrito en el *Oficio de vivir:* «Todo esto da asco. Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más.» Y diez días antes había escrito: «Tú eres también la primavera, una elegante, increiblemente dulce y flexible primavera, dulce, fresca, huidiza —corrompida y buena—, una flor del dulcísimo valle del Po, diría alguien que yo sé. Sin embargo, también tú eres sólo pretexto. La culpa, después de mía, es sólo de la *inquieta angustiada que se sonríe sola.*» No se conoce el nombre —tampoco interesa— de la mujer de la voz ronca, y se sabe poco de la Dowling, de Sturani, de Ginzburg (Leone), de los amigos en general. El interés por Pavese persiste y fue precisamente el que anduvo más solo siempre, marginado por temperamento, inexhausto de olores, sabores y contactos, como dice en uno de los poemas de *Trabajar cansa.* Es lo mismo que cuando estamos inútilmente solos y con nostalgia de mujeres, de amigos y situaciones. Que esta soledad involuntaria, este no estar en el centro del mundo, pueda algún día constituir históricamente a los amigos, a las mujeres y a las cosas, es asqueroso y, por supuesto, no supone un consuelo.

Me imagino a Pavese por las vetustas calles de Turín, en el *alba color jacinto,* o en las noches de verano colmadas de estrellas y grillos, mirando las barcazas cargadas de arena que remontan la neblina del Po, pensando en los campesinos quemados, discurriendo por entre las luces de la estación, que se encienden bajo los árboles, yendo por el camino de las colinas, persiguiendo el remoto estupor, aquel estupor de la infancia de vivir absorto en la luz del día; reflexionando sobre las sangres, los antepasados y sobre el maravilloso encanto *presentido* en las aguas, en el prado, en las mujeres, en los olores. Todo este apasionado panteísmo cerebral se encauza hacia la mujer, la mujer como posibilidad única y profundísima de comunicación con el resto de las

cosas, el aire, la luz, el trabajo. Un hombre que ama la vida de esa manera y, además, tiene a las mujeres, acaba por calmarse y por sentir como un amago de plenitud, y entonces, si ese hombre es poeta, notará que está colmado y que sus imágenes fluyen serenas y con exclusivo afán de *recuperación* del mundo perdido o vivido. Pero cuando un hombre ama la vida de esa manera y, además, *no* tiene a las mujeres, sentirá que el supuesto secreto del universo y del ser se le escapa continuamente, sus imágenes respecto de las mujeres y del mundo siempre tendrán un intraducible sentido anhelante, mítico, herido y esencialmente poético, en el sentido de transfiguración de la realidad cotidiana, que se remite a la infancia, a las colinas, no en calidad de simple evocación, sino como norma constituyente de la personalidad, como proceso culminado, como único asidero vital, y porque el presente o la sensación de futuro no cuaja. Por eso los poemas de Pavese están llenos como de un reconocimiento insolidario y lúcido de la sensualidad del mundo, siempre encauzado a través de lo más concreto e imposible: la mujer. Come y mira el cielo y piensa en *las mujeres que estarán comiendo ahora.* Las estrellas están vivas, *pero no valen estas cerezas, que como solo. Las muchachas bajan al agua en el crepúsculo. Hay que detener a una mujer y hablarle y decidirla a vivir juntos. Seguro que andará por la calle esa mujer que, rogándole, eche mano a la casa. Los vestidos se vuelven viento las noches de marzo y se aprietan y tiemblan en torno a las mujeres que pasan. Volveremos esta noche a la mujer que duerme, con los dedos helados a buscar su cuerpo, y un calor nos sacudirá la sangre, un calor de tierra ennegrecida de humores: un aliento de vida. Alguna vez a la orilla del agua un aroma como de uva, de mujer rezuma sobre la hierba, y la luna fluye en silencio. Aparece alguien, pero atraviesa las plantas incorpóreo, y se queja con ese gemido ronco de quien no tiene voz, y se acuesta sobre la hierba y no encuentra la tierra. Hace frío en el alba, y el abrazo de un cuerpo sería la vida. Es esta ansia inexhausta de contactos y sabores que macera a los muertos...* Fragmentos de poemas distintos que podrían constituir por sí solos un poema coherente y unitario, ya que en Pavese, cultive novela o poesía, hay una tan grande autenticidad temática y vivencial que hasta se podría considerar rayana en la monotonía y en la limitación. Mas pienso que la autenticidad exige la limitación. Mientras que la literatura sea algo más que un entretenimiento, los temas serán más hondos que diversos.

Tras la penumbra de la habitación, sacudida por algún pitido de tren; tras el chisporroteo de los tranvías verdosos y el repugnantillo café con leche que sirven en Italia, hay que asomarse a la claridad

del Po, lento y limpio, bajo los puentes de piedra, con el ritmo petrificado de sus grandes estatuas, río augusto *(Tantos cuerpos de mujer han pasado bajo el sol sobre esta agua)* con merenderos y hermosa floresta *(Este es el día en que suben las nieblas del río a la bella ciudad, entre prados y colinas, difuminándola como un recuerdo)*, el río que, como una mujer, es la vida y es la muerte, porque igual puede inspirar una historia tan hermosa como «La chaqueta de cuero», igual puede inspirar ideas de libertad o restañar viejos dolores *(Vale la pena tener hambre o haber sido traicionado por la boca más dulce con tal de salir a ese cielo hallando al respirar los recuerdos más ágiles)* como puede matar por contrapartida. Toda belleza adquirida o entendida supone a la larga una traición. De aquí la imposible y estúpida lógica del budismo. (Por eso quizá la gente de raza blanca se mata con más frecuencia que la gente de raza negra. ¿Para qué se van a matar los negros si lo tienen todo por hacer? ¿Por qué se va a matar la gente en tiempo de guerra si lo único que hay que hacer en tiempo de guerra es escapar de la guerra *vivo*? ¿Por qué se va a matar la gente que pasa hambre si lo único que tiene que hacer la gente que pasa hambre es precisamente no pasar hambre?)

Me imagino a Pavese, joven, viviendo la ciudad nocturna con el vino y los amigos, yendo hasta las colinas en el alba, a pie *(Algún otro solía seguir nuestras andanzas sin comprender qué hacíamos a cierta hora, una vez cerrados los cines, los lugares de esparcimiento, los bares, y agotadas las conversaciones; se enardecía ante la idea de turbar el sueño de las muchachas o de ir a esperar el alba en las colinas...)*, estas colinas de sombría vegetación, salpicadas de casas de recreo y hosterías con emparrados; estas colinas a las que he venido en un autobús y desde las que se divisa Turín, ocre y envuelto en la bruma del atardecer. Uno de los personajes de *El diablo en las colinas*, pregunta: «¿No se divisa Turín desde aquí? Debería ser posible. ¿Ustedes no divisan Turín?» Bueno, posiblemente hace diecisiete o veinte años no existía esta hermosa terraza con mesitas abierta al Turín panorámico, vespertino, otoñal y fabril, y donde es posible oír las canciones de moda mientras los amantes se preguntan en qué piensan, dulcemente obstinados en esa pregunta, casi siempre contestada de igual manera: en nada, cuando, en realidad, basta una mínima abstracción, una ligera dilatación de las pupilas, para que en esa nada esté todo, el misterio y la emoción de vivir, ahora expresados por las «triviales» canciones, el amor en la terraza, la luz de caramelo y el recuerdo de Pavese *(Terminado el «Diavolo in collina». Tiene el aire de algo de peso. Es un nuevo lenguaje. Al dialecto y a la caligrafía*

culta suma la «discusión estudiantil». Por primera vez has erigido verdaderamente símbolos. Has recuperado la «Spiaggia», injertándole los jóvenes que descubren, la vida de discusión, la realidad mítica). La tristeza de la tarde, como siempre en todos los parajes, te agarra en el aire fresco de las colinas. Hay una depresión tierna. De pronto llega la nostalgia aguda de luces, de bares, de habitaciones de hotel con lamparitas, de restaurantes rumorosos. Hay como un deseo enfermo de comunicación y de soltar el chorro de los complejos de toda la vida y sentirse admirado exactamente por una mujer; sentirse turbado ante la pesadamente dulce y sofocada onda del amor, y notar cómo una deficiencia, un pasado mediocre o sin interés o humillante, un gesto o una palabra tonta, se convierten en sensaciones de plenitud y afirmación vital, se convierten en la revolucionaria creencia de que por fin el *presente,* un presente henchido, va a servir ya para siempre, y que es un privilegio haber llegado hasta ahí. Pero inmediatamente se sabe que la *mecánica de las necesidades* sigue existiendo, como la *inquieta angustiada que se sonríe sola.* Esta mecánica física y sentimental enseña algo muy complejo, ni bueno ni malo, simplemente complejo: aguardamos un futuro totalizador, pero el futuro nunca llega, es un espejismo. La renovación continua de necesidades carece de finalidad aparente, no tiene sentido. Sin embargo, esta falta de sentido en la continua renovación de los anhelos es precisamente lo que le da sentido a la vida, el único sentido que patéticamente se le puede otorgar. El resto es el suicidio, la esquizofrenia o el drogado (hablo en el terreno de las individualidades: la colectividad —la historia— requeriría otro lenguaje). Pavese perdió su mecánica de las necesidades, se vio privado repentinamente de sus espejismos en torno a los futuros inexistentes y entendió que el dolor no sirve para nada; es decir, no entendió con el cuerpo, con la sangre, que el dolor sirve para continuar miserablemente en la brecha. Esa broma ya no le hizo más gracia.

Vamos en el autobús huyendo de la soledad impresionante de las colinas, el autobús que da muchas vueltas y se aproxima a las luces de Turín *(me pregunto para qué sirven todas esas luces),* un Turín sin demasiada gente en la calle, y llega la hora de cenar y se sube uno a un taburete y, en medio de la gravedad del momento, nos enredamos con los macarrones y con el vino ácido y malo en jarritas de cristal fino, mientras la ciudad empieza a quedarse vacía, e, indefectiblemente, tras muchas paseatas bajo las arcadas, tras muchas recaladas en los bares desiertos, medio borracho de martinis, con la barriga llena de pasta y el cerebro lleno de alcohol, pareciéndome que llevo un siglo

en Turín (*ya no tengo nada que desear en esta tierra, excepto aquella cosa excluida por quince años de fracasos*), me detengo balanceándome sobre los pies, las manos en los bolsillos, frente a la ventanita del «albergo» Roma, donde liquidara sus días el «muchacho» asmático, cara flaca, cuerpo gentil, eyaculador prematuro, condición adversativa (*¿Cómo poseer sin ser poseído? Todo depende de esto*), me detengo frente a la ventana del hotel, cercano a la estación ferroviaria —ni que decir tiene que insisto en este asunto del ferrocarril, porque soy ferroviario—, en la noche turinesa desierta y ya entrañable, y me detengo en acto absolutamente solemne, a pesar de que no me tengo bien sobre los pies, a pesar de que puedo dormirme ahora mismo sobre el guardabarros de un coche, pero no me duermo ni me caigo, sino que me limito a maldecir la historia, el conjunto entero de la historia, que sigue adelante con su característica irresponsabilidad sobrehumana, y pienso ya consciente y emocionado en la significación profunda que tiene para mí Cesare Pavese, significación que nunca, por supuesto, deja de conducir a una encerrona del pensamiento, con la diferencia sabida de que Pavese se mató y los demás estamos vivos, y pensamos en estas cosas casi con aire de profesores. El sentido profundo de Pavese viene determinado por su capacidad de emoción evocativa y su instinto de la verdad objetiva, de esa verdad que funciona por encima del yo, y que conduce radicalmente al relativismo, a la condición adversativa del mundo, contradictoria y estéril, porque no hay progreso donde las propuestas se eliminan en una pugna agotadora y sin remisión para el que las plantea, quien, además, desea rondar teóricamente el estoicismo y, en sus momentos más indefensos, cree en el sino fatalista. Esto equivale a lo contrario de una de las tendencias principales, tanto del cristianismo como del fascismo y el comunismo: el que no está conmigo está contra mí. Yo pienso que la norma puede ser eficaz políticamente, pero no poéticamente, y si no conseguimos conciliar la realidad política, poética y cotidiana no habremos conseguido nada, excepto derrochar palabras. Los que están en el medio, mueren. Los que están en los extremos sobreviven, pero a costa de una negación. Y entonces estamos en las mismas. Por eso importa Pavese. Y sus mujeres. Y el mito. Y que la literatura no fuera para él la invención de una trama hábil. Importa mucho —ejemplaricemos *poéticamente*— entender a Pavese, seguir sus huellas en Turín o en cualquier parte y, además, sentirse identificado con el amor de las mujeres, aunque esto sólo ocurra en serio un par de veces en toda la vida. Ahí está la ventanita, en el tercer piso del albergue Roma, y aquí están, en la cabeza mórbida, en cada una de las mujeres que miran encendidas, en el río sereno, en el encanto de las arcadas, en la can-

ción de las colinas, los versos con que Pavese presintiera diez años antes su muerte:

No será necesario abandonar la cama.
Sólo el alba entrará en la estancia vacía.
Bastará la ventana para vestir todas las cosas
de una tranquila claridad, casi una luz.
Se posará una sombra descarnada en el rostro boca arriba.
Los recuerdos serán grumos de sombra
escondidos como viejas brasas
en la chimenea. El recuerdo será la llama
que ayer aún mordía en los ojos apagados.

Sí, en efecto, *para todos tiene la muerte una mirada. Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.* ¿No es desesperadamente tierno e inclasificable?

EDUARDO TIJERAS
Maqueda, 19. Parque Aluche.
MADRID, 11

L A   S E M A N A

POR

ENRIQUE SVERDLIK

JORNADA I

Nos declararon muertos
apenas nacidos paralizando la vigilia
en la habitual ración de anonimato
mientras los grandes discursos repiten
que tenemos llena de gracia la barriga.
Nos han urdido en las castas multitudes
ayudando a perder pronto nuestro rostro
ese oasis de vacío, esa aventura inédita
de crepitar, pese a las letras bien escritas,
a pesar de las canciones de moda en las entrañas.
Y uno tiene que escribir los vientos, tiene
que vomitar la esperanza, la alucinación
de ver las calles completamente en regla,
los poliedros que se unen a las calvas,
los espíritus plácidos, normales, de la esperanza
con excusas, y un suceso degollado en cada esquina.
Uno sabe que las rotativas tienen la propiedad
de transformarse un murciélagos, en cuevas,
en anticipos verdes del pasado.
Uno sabe que los tipos mueren sin espasmos,
que se desvisten de todos los problemas,
y se dice que es inútil osadía
hacerles entender las latitudes.
Pero uno cree, inventa un dios y cree
que el cielo es el costado azul del precipicio
aunque el porvenir no esté ya organizado
y las jaulas gocen de triunfos.
Aunque teléfonos blancos plazcan en invierno
aunque los discos
aunque discursos
aunque las joyas sigan
siendo joyas

aunque Palm'-Beach viva en los casinos
aunque la Riviera estire sus estíos
aunque Callao
aunque Londres, uno cree,
aunque La Canebiere sea la calle limpia de una
ciudad sucia de mendigos
aunque la cicatriz sea definitivo fiel testigo.
Pero resulta que habrá alguien en el camino
dispuesto a levantar los actos en el pecho
como nacidos en el centro de la lástima.
Entonces uno cree
que una tarde suicidará al último
general
del pensamiento.
Que en paz descanse.

Jornada II

Ya no quedan astros para repartir
y no me asombro, y me vuelvo cobarde y no claudico
a mirar la abnegación de mustios pasajeros
en cargar a sus espaldas las lunas de los hombres.
Resistiendo a la perversión de la sonrisa colocada
justo a tiempo, una pregunta acólita resucita
en mi garganta (como un agujero experto en medio
de la lengua), y peregrina el misterio,
y me vuelve hosco, manso, me iguala la lentitud
del equilibrio.
En el cenit del cuento, al sur de la hecatombe
nace el norte de las estrellas en una mesa
seccionando las vísceras abiertas, abordadas
por la conmiseración de los caníbales, en el incesto
de la carne y la palabra.

¡Qué totalidad la vacilación de los oídos
pidiendo la anécdota repetidamente!

Porque nos hemos ganado el derecho de angustiarnos
debidamente, sin permiso alguno, sin la tertulia
del cigarro final, inacabable, en la tarde que cae
estrepitosa sobre el valle congestionado de perfumes;

el derecho de levantar fotografías viejas, como
quien castiga sutil al recuerdo, como quien levanta
las palabras de los libros que hemos olvidado.

¡Qué sagacidad la de mi angustia!
que demanda de los imperturbables
si por repartir quedan aún astros.

Jornada III

Soy el hermano menor,
el que transita por las cosas usuales,
destinadas tal vez a morir en un remanso sin blandas trincheras,
señaladas para ser cadáveres ausentes de los ríos vegetales,
ingobernables náufragos de cada terremoto.
Soy el hermano menor,
el que agobiado por los alcoholes de la lícita locura,
de la locura saturada de engaños que intentaron clamar:
«Están faltando los temas iniciales.»
Los asibles sonidos provistos del destierro.
La piel, esa llave de metal clandestino cayendo en nuestras manos,
con la sonoridad de los racimos,
el amor prolongado en tumulto,
y los tembladerales de la tierra invulnerada
a la espera del milagro cotidiano.
Soy el hermano menor,
listo para asumir la fatalidad profunda,
el cambio de mis alas,
los destinos del Mesías profano.
El que sabe que vendrá el tiempo de vecinos derritiendo las nubes
[como aves oscuras,
depositario de un ritual carente de guardianes,
enlodado en el sol,
irreverente.
Un tallo leve que cree en la enfermedad de las abejas,
que necesita de raíces legendarias nacidas en una víspera cercana
antes que el cuervo se pose sobre el labio:
enarbola mis armas y conmigo clama,
porque faltan los temas iniciales
para asegurar el regreso hacia las cosas.
Soy el hermano menor.
El que no quiere fantasmas por palabras.

Jornada IV

Tal vez después de describir el luto,
de aflojar el tornillo de la ciencia,
de encontrar alegría en la solapa.
Tal vez después de aceptar la turbulencia de los presos,
y el tintero lleno de mentiras, mojado de luz,
entrado en años.
Tal vez después de abdicar en mis placeres
anotando en mi abdomen los planetas absurdos que hay que destruir.
Tal vez entonces comprenderé el dolor.
Total, vivir un miércoles en calma
para morir mañana apretando un botón, a sola sombra,
y renacer pitecantropus,
habiendo matado en las raíces a nuestro íntimo hermano,
sin un sollozo en las sienes respectivas;
vivir a los saltos, en un hilo,
con la saludable honradez de sobremesa,
honestamente sucio,
vedando la salida.
Tal vez por eso en cada frente surge un tal vez.
Tengo razones para creer menos en la geometría que en el vino:
tengo razones para esperar me brote el aborígen de parado,
aparezca el nativo de mi cosmogonía,
llevar a cabo la deuda de la infancia
y señalar locuaz,
criminalmente dulce;
señores, cuento con sus muertes.

Jornada V

Hablo de la carpeta que me infunde coraje
para hundirme en una etapa incierta, de deshechos
quizá, igualada en los ruidos que producen
los velos, las audaces corcheas, las fusas confusas,
en la fa sin la clave, cacofonías de todos los comienzos.
Varias jornadas recorrimos mis constancias y yo, sabedores
que existen comarcas desusadas por sobre el mito de la piedra,
con una muda salvación de niños,
criaturas ciclópeas abatiendo
la eternidad de un hachazo,

como un vértigo frío, inacabado, soslayando el
sepulcro, en el soez debate a campo abierto
con el código de la lógica de hielo.

El patíbulo muere en la lámpara votiva
y las ciudades nuevas crecen entre dedos
como vesánicos gallos cantando un mediodía,
un montón de patrias extremadas en arroyos
desnudos de armaduras, de exquisitas lascivias,
de filiales consejos.

Yo sé, sobre las ruinas se vertirán veredas
para que convivan nuestros íntimos residuos

En la intemperie abro la antigua carpeta
adolescente, pongo quebradas mis constancias
y erijo sobre la nuca un monolito.
Hermanos ¿Qué diseminada turgencia
vendrá del torrente de las lavas?

Jornada VI

Aquí, y después, quedándose en el pliego de distintos asteroides.
Aquí,
repiten mis vagos amigos, cansados de salvar las corrupciones.
Pero aquí es allá
y hay un siniestro letal incuestionable espoleando la brisa de los salmos
un siniestro terrestre
coloquial,
como un caballo hiriente,
como un perro asombrado.
Aquí,
allá,
y después?
Cada uno organiza su víspera,
sus vericuetos y sus cuevas
creyendo en el reloj de la historia personal
en la conciencia de las alimañas,
en la bondad de miras del tirador tuerto.
Cada cual puebla su antesala de calderas, de tufos perfumados,
de guarniciones rotas.

Y la historia es la misma,
la hora es la misma,
y mismo el antepaso
los destinos del caos.
En este horno arde la antología del pan pródigo,
del hijo descarnado,
del salvataje parco.
Como un astrólogo desperdigando las malezas,
separando el llanto de la espuma
mueve su temperamento exabrupto,
corrige el matemático «racconto»
¡Ah!, las sílabas son torres perfectas
máquinas de consignas,
apariencias de cárcel,
y junto a la gentileza murió la caridad de muerte natural
sobre una almohada de regazo.
Qué mandoble oportuno.
Qué imaginación la de los cuerpos.
¡y después?
Aquí,
allá,
cada cual arma su letargo.
La áspera víspera es la misma.
Las bocas tienen el mismo calendario.
Identidad de la lluvia.
Esta noche se desprende en infinitas causas,
el huracán despunta los campos de futuro,
arribaremos.

Jornada última

Por fin, en la hebra de un sábado locuaz irrumpe
la borrasca y nos anuncia que está en peligro el oxígeno,
que el firmamento duerme sin cuidado, que la centella
ardiente escribe en la fisura su gélido azul,
su gordo holocausto; mientras distraído el ser
mira la caligrafía de los leños, completamente sordo
a la avidez que le azuza la oreja, yermo para calentar
los sentimientos, ermitaño en la errata, extranjero.
Solo, solamente solo, erial de sí mismo, no
alcanza a instalar la mano en otra mano, en otro

techo, interregno de luz, orillando el amor, como un ánima
ignorante
que sobre el tálamo sube la palabra, el término-atalaya,
el motín pospuesto que azuza la oreja, ineludible,
la clave del rocío que puma se iza en la cabeza, acariciando
los muslos de la cima, como un caracol parido más atrás de las muelas;
la palabra hereditaria que pústula teme, porque se ha aniñado
en la palabra
paz
    paix
        mir
            peace
                shalom
                        salam
hesitada por el rito del estroncio, vacilada en el molino de los siglos
como una hélice andante en un granero de penumbras, dejando
atrás el juramento de no tener amos en la vista,
y el ser y yo nos contagiamos de las colinas, de los alfileres que
despiertan los trenes detenidos, que punzan los uranios visitantes,
nervaduras de semana moribunda que resucita en el sábado de descanso
como un diapasón mayor afinando el crecimiento.
Pasemos al capítulo siguiente.

Enrique Sverdlik
Kibutz Sehōvot Habashán
Doar-Na-Hagalil Haelión
Israel

DOS ESTUDIOS SOBRE ARTE FLAMENCO

POR

RICARDO MOLINA

I. El «calcare terram» flamenco

Bajo la denominación de «calcare terram» comprendemos un aspecto del baile flamenco; no nos referiremos ahora sino a sus probables fundamentos biológicos.

«Danzar es luchar contra todo lo que retiene, sumerge, pesa y entorpece; es descubrir con el propio cuerpo la esencia, el alma de la vida; es entrar en comunicación física con la libertad; es, por consiguiente, practicar el arte sagrado», escribe Jean Louis Barrault al frente del excelente libro de Agnés de Mille *L'Ame de la Danse* (Ed. du Livre d'Or Flammarion, París, 1964). Pero nuestro punto de vista difiere mucho de esta interpretación estética.

El baile flamenco es un baile que encadena más que liberta y está en remota relación con danzas de tipo religioso, fertilizantes, de muerte y resurrección, y también recreativas, de origen posiblemente totémico.

Una de las categorías fundamentales del baile flamenco es el «zapateado». Llamamos así al arte de marcar el ritmo con los pies y no aludimos a la modalidad flamenca conocida tradicionalmente con el mismo nombre. Ahora bien, en la tradición flamenca siempre se diferenció el baile masculino del femenino. El masculino es el «calcare terram» por antonomasia. El femenino es esencialmente baile de torso, de brazos, de cabeza, de manos:

> «*Bailan desnudos tus antiguos hombros,*
> *bailan desnudos tus combados brazos,*
> *bailan desnudas tus caderas largas,*
> *tu grácil vientre y tus preciosas piernas...*»

(R. Alberti: «A Telethusa, bailarina de Gades», en *Ora Marítima.)*

El «calcare terram» o zapateado es, pues, eminentemente viril.

Entre las múltiples interpretaciones que se han ocupado del pie y de su zapateo en la danza, la más sugestiva y rica en consecuen-

cias es la de Jung («Símbolos de transformación»). Partiendo de la premisa sicoanalítica que identifica el seno materno con el estado de inconsciencia, Jung cree que el zapateado tiene una significación regresiva en cuanto se relaciona con el pataleo infantil y representa por ello un ensayo de retorno al mundo intrauterino, esto es, una vuelta a lo inconsciente. Cuando el bailaor consigue identificarse sinceramente con el ritmo de los pies, ingresa, como el derviche chamán, en los dominios de la inconsciencia. Sus afinidades con el poseso son extraordinarias. El alma antropoide transfórmalo en llama, en fuerza elemental ajena a control, desatada y frenética, tal viento huracanado.

La interpretación jungiana no agota el tema. Puede ser complementada con otros simbolismos deducidos de la historia y de la literatura. Creo que el más válido es el que descubre en el pie una subyugadora potencia fecundante. La pareja flamenca bailaor-cantaor responde en líneas generales a la estructura de la «molpé» helénica (canto y danza). Un historiador de la religión griega, Guthrie, comentando el arqueológico «Himno de Palaikastro», observa a propósito del baile helénico que en la «molpé» impetradora de la fertilidad, el «calcare terram», tiene el doble valor de «acto poseedor» y «fecundador» a la vez, del macho, en este caso, del dios. (W. K. Guthrie: «The Greeks and their Gods».)

Esta interpretación cuenta con un casi universal consenso. La atribución a los pies de poderes mágicos es antiquísima. El «Princeps huius mundi» representado por Pan (figura tradicional del diablo en la sociedad cristiana occidental) asume en sus pies caprinos la «vis faecunditativa», según aparece en elocuente grabado reproducido en *Oedipus Aegyptiacus,* del jesuita A. Kircher (Roma, 1653). Frazer, W. Budge, Mircea Elíade, Jung, han estudiado los pies fecundantes de la danza. Jung ha descrito e interpretado el pateo fecundador que hace manar el elemento nutricio por excelencia —el agua— en el *Hiawatha* (colección poética de mitos indios) y ha establecido interesante paralelo con las danzas coptas invocadoras de fertilidad (W. Budge: «Coptic Apocrypha in the Dialect of Upperegypt»).

En los estratos populares inferiores, «pisar» sigue teniendo una significación procreadora, como si arrastrase algo del ancestral simbolismo de los pies. La demostración material de esta significación en el acto procreador de «pisar» en las aves (gallo, palomo, etc.) no viene sino a fortalecer aquellos ancestrales ecos.

El pie ha inspirado a los poetas. Nadie ha hecho, ni intentado siquiera, el inventario de símbolos que yace disperso en la poesía universal. A título ejemplar y apelando a algún caso más a mano, en Vicente Aleixandre el pie es corporal «raíz» del hombre:

«Allí todavía el pie desnudo, impreso como un beso a la tierra.
Allí la forma esbelta que se levantó con raíz instantánea
y un momento se abrió en un cuerpo y dio su olor y se desvaneció.
Brilló con flor arriba, con locura suave...
Allí cabeceó, criatura justa que hubo nacido,
crecido, brillado, desaparecido
en el momento irrepetible de la pisada.»

(V. ALEIXANDRE: «Pisada humana», de *En un vasto dominio.)*

Y también Neruda cantó la trascendente función del pie, que asume carácter de «frontera» porque:

«la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza;
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón
con densa y fría constancia allí se originan».

(P. NERUDA: «Ritual de mis piernas», en *Residencia en la tierra.)*

Unense también a la danza —y no ya al pie viril ni al zapateado, sino a la femenina principalmente— símbolos tan multivalentes y venerables como la serpiente y el fuego (la llama). La primera, con su ambivalencia de «agathodaimon» y «kakodaimon», fue con frecuencia símbolo sexual, aunque su potencialidad es casi siempre de signo nefasto, perverso, amenazador. La danza ejerce una influencia fascinante como la serpiente; de ahí la corriente de «simpatía física» entre bailaor y espectador. Baudelaire intuyó este misterio en su poema «Le serpent qui danse»:

«Que j'aime voir, chère indolente,
de ton corps si beau,
comme une étoile vacillante,
miroiter la peau.

Sur ta chevelure profonde
aux âcres parfums,
mer odorante et vagebonde
aux flots bleus et bruns.

Comme un navire qui s'éveille
au vent du matin,
mon âme rêveuse appareille
pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
de doux ni d'amer,
sont deux bijoux froids où se mêle
l'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
belle d'abandon
on dirait un serpent qui danse
au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
ta tête d'enfant
se balance avec la mollesse
d'un jeune éléphant.

Et ton corps se penche et s'allonge
comme un fin vaisseau
qui roule bord sur bord, et plonge
ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
des glaciers grondants,
quand l'eau de ta bouche remonte
au bord de tes dents.

Je crois boire un vin de Bohême,
amer et vainqueur,
un ciel liquide qui parsème
d'étoiles mon coeur!»

(«Las flores del mal».)

El simbolismo de la llama alude en el baile femenino al dominio de la «vertical ascensional», propio de danzas en las que manda el «ritmo temporal» o interno. El fuego es un símbolo sexual (Gastón Bachelard: *Psychanalyse du Feu).* El simbolismo de la unión sexual se mantiene en las «fiestas del fuego», en las que las cenizas son ritualmente destinadas para fecundar los campos y el ganado. La naturaleza mágica del fuego se manifiesta todavía en España y multitud de países europeos en la noche mágica por excelencia del año, la de San Juan, que es por ese motivo la «noche de las hogueras». Rilke, viajero por Andalucía, identificó la «bailarina española» de su poema con los hechiceros movimientos de la temblorosa llama. Con plena conciencia del fundamento en el «ánima» inconsciente (Jung: *Psicología y religión)* de la simbología mágica y erótica de la llama compuso Falla su «Danza ritual del fuego», de *El amor brujo,* conta-

giada, ¿cómo no?, del espíritu y las formas del baile flamenco femenino.

El fuego al que los estoicos y algunos presocráticos consideraron una sublimación del aire, identificándolo con el éter originario y con el «pneuma» divino inmanente a todas las cosas, puede ser interpretado como un dardo que sube (G. Bachelard: *El aire y los sueños)* o un «impulso de altura», y expresa el «psiquismo ascendente» del baile flamenco femenino.

II. El complejo expresional flamenco

El arte flamenco, en su clásica trinidad de cante, baile y guitarra, engloba un riquísimo repertorio expresional. Los fenómenos de expresión se caracterizan por su extraordinaria complejidad. Surgen del mundo endotímico, son comunes en su aspecto primario a los reinos vegetal y animal (1), asumen influjos del medio físico, son convencionalizados por la sociedad, experimentan la acción de la moda, son remodelados y seleccionados por la cultura.

Ahora bien, su punto de partida es la biología humana; por eso florecen desde la capa o fondo endotímico y los estudiamos aquí en relación con las determinantes biológicas.

Los fenómenos de expresión están en primordial relación con la «ergapólysis» («ergon», trabajo, y «apolysis», liberación), operación por la cual la materia viva obtiene la energía necesaria a su actividad de la energía química de las sustancias orgánicas, liberando la contenida en las moléculas y partículas que las componen en el curso de procesos en que el oxígeno juega un papel importante. El valor de la ergapólysis lo determina el rendimiento de los procesos de transformación, variable de un sujeto a otro por complejas razones bioquímicas.

Las diferencias de valor de la «ergapólysis» se traducen por diferencias en la cantidad de energía disponible en una unidad de tiempo dada. (F. Baud: *Fisionomie et Caractère.)*

Las exteriorizaciones, entre las que se encuentran las formas expresionales, traducen la importancia del potencial energético de que se dispone, según el valor de su «ergapólysis». La pareja excitabilidad-ergapólysis, a la que en el plano sicológico corresponden emotividad-actividad, determina la potencia de exteriorización del hombre.

---

(1) Max Scheler: «El puesto del hombre en el cosmos». Ortega y Gasset: «La expresión, fenómeno cósmico» *(El espectador,* VII).

En el arte flamenco hay una gran riqueza expresional, pero los fenómenos de expresión flamencos no son meras determinaciones de la excitabilidad-ergapólysis, que sólo representan el condicionamiento primordial biológico.

La excitabilidad gitana y andaluza depende en gran parte del medio físico-ambiental y social. Todo el mundo mediterráneo constituye un área definida por su elevado índice de excitabilidad, lo que significa, según Nadel, «una más constante efectividad de los estímulos afectivos». Por otra parte, la expresión «convencionalizada» cruza fatalmente a la espontánea, que mantiene su valor básico, porque las expresiones convencionalizadas seleccionan y potencian conscientemente a las primeras. En la «convencionalización» de la expresión gitano-andaluza se entrecruzan, además, residuos expresionales característicos de la cultura hindú, supervivientes en los gitanos, pues el contexto expresional varía de acuerdo con el ambiente socio-cultural, en el que la historia pesa con prolongada insistencia. Los fenómenos de «simulación» son también muy de tener en cuenta.

Sobre la trascendencia en el arte de los elementos expresionales apenas hay necesidad de insistir. «La expresión del rostro humano y el juego de sus facciones tienen un misterioso poder. Desempeñan un papel decisivo en el contacto entre hombre y hombre, y nos ponen siempre ante el enigma, ¿cuál es la relación entre el aspecto del hombre y su personalidad?» (Ernst Kris: *Psicoanálisis de lo cómico).*

El debate sobre el escenario y los espectadores del arte flamenco y las alusiones al «duende», que son dos «constantes» de la flamencología y de la afición, demuestran solidariamente el valor decisivo de los fenómenos expresionales. No son el teatro, ni la monumental escena al aire libre de los Festivales Artísticos, ni siquiera el reducido tablado de la Sala de Fiestas, los escenarios propios del arte flamenco. Se ha dicho mil veces. Es la pequeña reunión en el cuarto de una taberna o la intimidad de una habitación doméstica (2). Y el público, mientras menos, mejor. ¿Cuál es la razón de estas exigencias, de estas limitaciones? En términos flamencos se podría contestar globalmente que el «duende» sólo allí aparece. Pero el «duende» descrito y cantado con tanta sutileza como delicia por García Lorca en su famosa conferencia, tiene mucho que ver con el complejo expresional del arte flamenco y con el fenómeno de simpatía que él establece entre el artista y su público. Su vinculación a los elementos expresionales es tal, que artistas mediocremente dotados de facultades vocales pueden alcanzar cimas flamencas gracias a esos elementos. Cuando se dice que un

---

(2) A. González Climent: *Flamencología;* R. Molina y A. Mairena: *Mundo y formas del cante flamenco.*

cantaor tiene «duende», se dice principalmente que su poder expresional es irresistible. El cante es el modo de canción que menos depende de las facultades físicas vocales. En cuanto al baile, una figura escultural ya predispone a favor suyo, pero la verdad es que no es necesaria ni lo fue nunca. Si repasamos una colección de fotos de bailaoras de antaño, o si analizamos individualmente las figuras que componían los «cuadros» de los cafés de cante, observaremos que la obesidad es reina y señora. La gentileza de Pastora Imperio fue algo excepcional. El cante y el baile no se identificaron nunca con aspiraciones estetizantes. Su ideal no es lo bello, ni lo bonito. Acaso el único polo estético que les atrajo fue «la gracia». Todavía lo confirman hoy maestros tan considerados entre los buenos aficionados, como Parrilla de Jerez y Juana de los Reyes, en cuyos bailes por bulerías puede admirarse todo, menos la escultura.

El ríquísimo mundo expresional flamenco despliega toda su potencia y ejerce todo su imperio directamente en la pequeña reunión y el breve escenario, sin micrófono, sin coacciones, sin reflectores, sin normas ordenadoras de espectáculo teatral. Entonces, el artista «se expresa» con máxima libertad, y su influjo opera sobre los participantes en la fiesta, arrebatándolos. Por eso les llamamos participantes y no meros espectadores.

Las expresiones más ligadas al estrato biológico son las llamadas por E. Kris «fisionómicas», porque se vinculan a los elementos físicos que componen el rostro. El «duende» tiene mucho que ver con ellas, y el «duende» es una fuerza cien por cien gitana, pues la «fisonomía gitana» es algo especial y extraordinario. Cuantos escribieron sobre el tema repararon en el conjunto o en los elementos del rostro calé. Aparte del color bronceado y del cabello intensamente negro, casi todos manifestaron su extrañeza ante la peculiaridad de los «ojos» y «miradas» gitanos (3).

Borrow afirmaba que los gitanos se distinguen del resto de los hombres por los ojos, que son delatores, y añade como características su «expresión parada» y «un tenue barniz que se desliza sobre ellos cuando están en reposo y que parece emitir destellos fosfóricos» (4).

(3) Ph. Lersch analizó la mímica facial en su obra sobre psicología de la expresión *Gesicht und Seele* y dividió el rostro en tres *planos mímicos:* el de la frente, el de los ojos y el de la boca.

K. Dunlap empleó la técnica de combinar unos «planos» con otros para determinar el «plano dominante», que parece ser el inferior o «bucal».

(The Role of Eye-Muscles and Mouth-Muscles in the Expression of the Emotions).

(4) He observado la realidad del «barniz» aludido por Borrow en el ojo caló. Además de su frecuencia en los nómadas, he notado su casi universalidad en los ojos de los gitanos más pobres y depauperados. Su brillo húmedo tiene apariencia febril. También produce impresión de desaseo.

Las coplas gitanas expresan el sortilegio de esos ojos inquietantes:

Unos acais callardias
me han vencido
como aromali no me vencen otras
de caique mecido.

(C. Borrow: «Los Zíncali».)

Martín Block señala la mirada como el rasgo más característico de la fisonomía calé: «El lenguaje es impotente para expresarla». Sus observaciones difieren de las de Borrow en cuanto al dinamismo: «Hay —dice— en el ojo gitano algo inquieto y móvil.» Además —y esto es interesante—, la mirada es «el arma más preciosa y protectora de que disponen para la lucha por la vida» (M. Block: *Moeurs et coutumes des Tsiganes).*

Sales de Mayo repite los caracteres subrayados por Borrow, incluso la singular fijeza y el fulgor o luz fosfórica; coincide con M. Block en notar la importancia de la mirada, pero subrayando su naturaleza «fascinadora», causa de las grandes pasiones que despertaron las mujeres de esta raza. De los ojos y sus miradas derivan artes mágicas típicamente calés, la principal, el arte de «aquirindar» («aojar») o «mal de ojo». Al aficionado a algo lo llama el gitano «aojado», esto es, «aquirindoy» (5).

Nuestras observaciones respecto a la quietud o movilidad de los ojos gitanos coinciden, en general, con las de Borrow y Sales de Mayo; también nos llamó la atención el brillo húmedo del globo ocular y el fulgor fosforescente de la mirada. Estos rasgos nos han parecido más intensos en los «canasteros».

Tanto en el baile como en el cante ofician los ojos singular papel. En el cante se conjugan violentos extremos de ojos semicerrados y ojos abiertos que chispean. En el baile, muéstrase toda la gama, pero no debe olvidarse que los polos expresivos suelen ser: el patético, el risueño, el acariciador y el hierático.

La variedad fisiognómica del arte flamenco determina uno de sus rasgos fundamentales. En bloque puede afirmarse que es un arte gesticulante por excelencia. El rostro y las manos son los rectores (6).

(5) R. Caillois sugiere en su *A propósito de un viejo estudio sobre la Mantis Religiosa* («Medusa y Cía.») que la creencia en el «mal de ojo» responde en el plano zoológico a la intimidación producida por los celos y completada por la apariencia o la mímica aterradoras de ciertos insectos.

(6) El valor expresivo de las manos ha sido analizado por L. Carmichael, en *A study of the Judgment of Manual Expression as Presented in Stell and Motion Pictures.* La posición de las manos es de un intenso valor semántico. Su lenguaje acompañó inseparablemente a la oratoria y a los ritos religiosos. Su importancia expresiva es inmensa en la sociedad desde el lejano paleolítico.

Los mismos flamencos tienen conciencia de ello. Incluso repararon en ciertas peculiaridades que diferencian gitanos y no gitanos. La más elocuente acaso sea el movimiento horizontal de la mandíbula inferior durante el cante, muy frecuentes en el artista no gitano. A ese movimiento le llaman los gitanos expresivamente *enjuagarse la boca.*

La rica gesticulación del flamenco se inserta en el contexto expresional latino, cuya intensidad y desbordamiento hace réplica a la tradicional locuacidad mediterránea, o mejor, no es más que una de sus formas. El fenómeno no es privativo de los pueblos latinos. Participan en él norteafricanos y asiáticos ribereños de dicho mar; argelinos, marroquíes, libios, egipcios, judíos, sirios, turcos. Seguramente el determinante físico-ambiental influye notablemente (7).

Ni la fisiología ni el medio físicoambiental bastan para explicar el complicado mundo de la expresión de las emociones. Creemos con Klineberg que son factores sociales y culturales los que principalmente configuran ese mundo. Existe abundantísima materia documental que se remonta al siglo VIII antes de Cristo, mucha de ella analizada por Otto Rank, como el babilónico *Libro de los temblores,* verdadero tratado de psicología de la expresión. Klineberg menciona el libro chino *De los Ritos.* Todos ellos, de acuerdo con los experimentos actuales, demuestran el valor semántico de la expresión emocional, esto es, su carácter social de lenguaje (8).

Nos hemos referido con preferencia a la expresión facial y manual o fisiognómica, que en su aspecto «espontáneo» califican Baud y otros de «mímica expresiva», por oposición a la «impresiva» o «consciente», en la que se manifiesta una acentuación voluntaria de la mímica expresiva o natural (F. Baud: *Op. cit.).*

En el arte flamenco no sólo las expresiones fisiognómicas (dependientes directamente del marco físico facial), sino las patognómicas, que componen la «conducta expresiva» propiamente dicha (del griego *pathos,* sentimiento; E. Kris: *Op. cit.),* experimentan la acción de la conciencia, esto es, son refundidas conscientemente en la «mímica impresiva».

En realidad, aunque los fenómenos expresionales se basen en un estrato biológico, ellos no son «síntoma», sino «semántica» (9). Si el contenido del cante, el baile o el toque fuera la vida del sentimiento, entonces los símbolos no serían «sonidos», ni «coplas», ni «ritmos», ni «figuras». Estos son «formas simbólicas» que hablan a nuestro entendimiento a la vez que al sentimiento, como el lenguaje oral o escrito:

---

(7) E. HUNTINGTON: *Civilización y clima;* WILLY HELPACH: *Geopsique.*
(8) O. RANK: *Art and Artist;* O. KLINEBERG: *Psicología social.*
(9) S. K. LANGER: *Nueva clave de la Filosofía.*

son símbolo de la vida entera. Lo que ocurre es que en el arte flamenco el ímpetu emocional es enorme y cruza con su hálito primitivo las formas convencionalizadas, culturales, de expresión, sedimentadas en el curso de milenios. Así existe un «frenesí» flamenco comunicable al espectador, que surge en raros momentos paroxismales. En ellos la personalidad del artista caldea emotivamente las «formas canónicas», transformándolas en símbolos ígneos y destruyendo la «distancia psíquica» entre cante y auditor (10). Entonces suelen ocurrir aquellos extremos del «tárab» descritos por Emilio García Gómez y A. González Climent (11), y comentados hace años por F. Quiñones en estas mismas páginas *(La voz en el tiempo)*. Entonces, el rasgarse la camisa, el romper sillas, incluso morder la mejilla del cantaor en violento acceso, según testimonio de un testigo presencial de memorable fiesta (el mordido fue Manuel Torre, en pleno cante de siguiriyas; el testigo, Aurelio Sellé, de Cádiz).

Pero pecaríase de ingenuidad atribuyendo tales excesos sólo a la mágica fuerza emocional del cantaor. Los factores sociales pesan tanto o más encadenados en el todo complejo de la «situación». Realmente, en esa situación juega el vino un papel de excitante, no por silencioso menos decisivo. Súmense los efectos de una vigilia prolongada hasta el amanecer y, o bien la saturación de cante y baile, o la influencia de una expectación mantenida, como solía ocurrir casi invariablemente en las «fiestas» donde Manuel Torre pontificaba.

Excitabilidad, sugestión mutua, estado de tensión, sueño, y la acción conjunta de todas estas fuerzas gravitando sobre el cantaor, su centro de convergencia, componen imperfectamente y, *grosso modo,* el complicado cuadro que el frenesí flamenco hiere con su rayo emotivo. La fiesta presenta entonces caracteres acentuadamente ciclotímicos (12). El cantaor sube al cenit expresivo emocional, y los participantes experimentan el impacto de una «realidad inarticulada» (13). En relación íntima con la locuacidad mediterránea (de la que el exceso gesticula-

---

(10) BULLOUGH: *Psychical Distance.* Tal destrucción hace del asistente a la fiesta flamenca un auténtico *mitspieler* en el sentido en que KARL GROOS usa del término, esto es, de una «transposición». El «asistente», al romperse la barrera de la «distancia psíquica» entre cantaor y él, se torna un «participante» mediante la *einfühlug* o «contemplación activa». C. K. GROOS: *Introducción a la estética.*

(11) A. GONZÁLEZ CLIMENT: *Flamencología;* E. GARCÍA GÓMEZ: *La silla del moro.*

(12) M. CRUZ HERNÁNDEZ: *Lecciones de Psicología,* vid. «tipo ciclotímico». F. BAUD atribuye la ciclotimía a la variación anormal de la ergapólysis, concretamente, a una exageración de la oposición rítmica normal entre el reposo y la actividad de vigilia. *(Op. cit).*

(13) Lo que nos afecta emocionalmente en toda obra de arte es «la realidad inarticulada», disimulada y oculta tras su belleza formal, respecto a la cual significa una «tensión». Vid. ROF CARBALLO: *Op. cit.;* NADEL: *Op. cit.;* EHRENZWEIG: *The Psycho-analysis of Artiste Vision and Hearing.*

dor es una forma), suele presentarse la tendencia hiperbólica, muy acusada en el andaluz y bien manifiesta en las llamadas sus «exageraciones». En el arte flamenco ese hiperbolismo es patente y adopta la forma llamada por V. Gennep «megalosía dramatizante», o simplemente «dramatosía». Esta tendencia adquiere en el flamenco tono sentimental. Se exageran el dolor y la alegría, el amor y el odio, la fealdad y la belleza, la indiferencia y los celos.

La dramatosía parece ser una forma del «ansia de notoriedad», que Ph. Lersch interpreta como una «desviación hacia el prestigio ficticio». Para Jaspers la «inflación del yo» es un rasgo fundamental de la histeria, y K. Scheider encasilla al histérico entre los psicópatas necesitados de estimación. Los tipos de esta clase son engreídos, amanerados, afectados con derivación hacia la psicopatía histriónica (de la que abundan casos que, por cortesía, no mencionaré por su nombre de pila), revelada en la extravagancia del vestido y el peinado, del gesto y de la palabra, o hacia la megalomanía y el vedetismo de tantos artistas, que a sí mismos se proclaman los mejores y los primeros de todas las épocas en su arte. Los ejemplos de pseudología serían interminables... (14).

Un aspecto de la dramatosía flamenca es el megalopatetismo (el llanto, las penas, las ducas, la «maresita» muerta, el viático, la «camita jecha» en el hospital, etc), interpretable como una forma de masoquismo en su complacencia romántica en el dolor y el culto muy extendido al «sufrimiento», que llevan al flamenco a proclamar con Musset que

les chants desesperées sont les chants les plus beaux...

(«Les Nuits.»)

La violenta exteriorización de estas formas patéticas del arte flamenco tienen, además, el valor liberador de una genuina catarsis, pero no es aquí donde trataremos el cante como fenómeno catártico.

Finalmente, señalaremos en el complejo expresional del arte flamenco, abundantes «convencionalizaciones», que distribuiremos en dos grupos culturales genéricos: Occidentales y Orientales.

Hay un repertorio de formas expresionales estandardizadas que constituye un lenguaje convencional perfectamente entendido por las sociedades occidentales. La pauta la da, naturalmente, el teatro. El arte flamenco, tanto espectacular como familiar, utiliza esos símbolos expresionales propios de la sociedad andaluza, esto es, mediterránea. Pero a veces, en casos señeros, que debieran ser normativos por lo que tienen

---

(14) V. GENNEP: *Op. cit.* PHILIP LERSCH: *La estructura de la personalidad*,

de originarios, aparecen en el arte flamenco, en el baile sobre todo, formas expresionales no europeas, ni americanas; formas claras, inconfundiblemente asiáticas.

La teatralización creciente que está mixtificando al baile flamenco tiene en «retirada» estas formas exóticas de expresión. Sobre la primitiva faz hierática de la bailaora se está superponiendo un juego de máscaras sucesivas que recorren toda la gama, desde el desgarrado rostro del dolor hasta el descompuesto de la alegría dionisíaca. Las caras afligidas o sonrientes de nuestras bailarinas no nos engañan. Son máscaras que no trascienden, que no realizan el milagro de suspender temporalmente nuestra incredulidad. Con lamentable torpeza abundan las que, para provocar una impresión de desesperación, cultivan el desmelenamiento, recurso tan falso como ambivalente, pues lo mismo puede ser utilizado como signo de dolor que como expresión de una alegría desenfrenada y orgiástica.

Todo esto se ha superpuesto a las venerables formas primitivas de la coreografía flamenca, heredera directa de conocidos lenguajes ceremoniales asiáticos.

En casi toda Asia dominan estas dos normas generales que adquieren matizaciones peculiares en regiones, comarcas, localidades, pero dentro siempre de la pauta genérica:

1.º Es correcto expresar ostentosamente el dolor (15).

2.º Es incorrecto traslucir al exterior los otros sentimientos y afectos (16).

Ambas leyes ceremoniales cúmplense en el cante y el baile flamencos cuando no se ven arrebatados por influjos teatrales de Occidente. A los llantos y apologías ceremoniales asiáticos corresponden en el plano flamenco el grito de la siguiriya, el doloroso lamento de la toná, los «ay» característicos. A la impasibilidad prescrita por las buenas formas orientales corresponde el hieratismo facial de las grandes bailaoras tradicionales que jamás descompusieron su peinado. (No podemos incluir el baile de siguiriyas gitanas entre las formas expresivas patéticas porque carece de autenticidad, esto es, de tradición). Las formas tradicionales del baile flamenco son todas festivas, incluso la soleá, que en un principio observó un compás mucho más rápido que el actual, que la asimilaba a las bulerías y la alboreá. Las tonás no se bailaron nunca, ni las cañas. El baile de polos, culto al principio, tomó al aflamencarse el compás de las soleares bailables. No existían

---

(15) Al contrario que en Occidente, donde se suele velar en las clases elevadas.

(16) O. Klineberg: *Op. cit.*, y *Emotional Expressions in China*.

los «tientos», modalidad dramática del tango festero. Por eso en el primitivo baile flamenco se reflejan los rasgos característicos de la tradicional danza india, que según Agnes de Mille *(Op. cit.)*, revelan la existencia de una disciplina espiritual y una intensa búsqueda o exploración interior, ciñendo su ritmo y su dibujo, como el baile flamenco, al campo de acción del cuerpo. Las caras indias lucen en la danza una inexpresividad divina. Las manos exhiben un movimiento sutil. Una armoniosa ondulación recorre cadera, espina dorsal y hombros. Las parejas se cruzan sin rozarse. Las figuras ascienden con estremecimiento de llama.

RICARDO MOLINA
Avenida de Granada, 19
CÓRDOBA

AQUELLA NUESTRA NOCHE DE PENA Y PERRO

POR

ALBERTO TUGUES

I

Hola, por supuesto, mira cuánto sitio,
no, estoy solo con mi soledad, vaya expresión, eh,
pedante apariencia, realidad triste, tristísima,
comitrágica;
siéntate;
poco, dos o tres vasitos, nada más, de veras,
puedes sentarte, claro, por supuesto,
no seas tonta, qué me vas a estorbar,
que no, que te digo que no, mujer,
dolor, botella de coñac, ojos sin sostén
arañados por el llanto rabioso,
pechos cabizbajos, ambos inclinados
hacia un mismo flanco,
acompañando así tensas miradas oblicuas;
ya te he dicho que no, huérfanas manos,
espalda cansada, folio, por tantos
y tantos próximos distantes,
distantes próximos;
vagabundo sexo, pobrecito, siéntate
y no me hagas caso,
discúlpame esta prelusión triste, tristísima,
alcoholizada, comitrágica,
pues están ebrias mis entrañas, encervezadas,
cosas de noctámbulos, cosas, ya sabes, anda,
tenme otra vez confianza, ven y siéntate,
eso es, eso es, débil humana, hermana
que traes estigmas de zarpazos
en la matriz, en el corazón, en los pechos,
en tu voz, que llora,
en tu cerebro, que no sabe qué hacer,
si extirparse la memoria
o amputar su futuro,

si rendirse a la muerte o luchar gimiendo;
así, juntemos nuestros costados,
que también solos están, juntemos
nuestros labios,
ya que hartos están de chupar tabaco,
y nuestros ojos, juntémoslos
porque, mira, están hinchados y deslagrimados,
deslagrimados (mucha noche en los pies,
todo tiene su límite).
Qué pavor.

II

¿Te llamas? bueno, no importa,
tienes razón, asesinemos substantivos propios y malos,
rompamos fotografías mentales,
desdibujemos aquellos gestos enemigos;
te llamaré pues, a ver, a ver, no,
cerveza no, mujer, a ver, otro nombre,
por ejemplo... pena, qué te parece,
pena ¿aceptas?
oh, a mí, espera, sí, ya está,
puedes llamarme animal, pero espera,
espérate, animal o, mejor, perro, vale,
llámame perro; p y p,
pp, yugo que resquema nervios,
hitos enfermos, detrás, pasado,
y hasta aquí llegan
efluvios que ahogan,
gráficos mórbidos, gaseosa pesadumbre;
bizarría, honor, denuedo, orgullo,
vestidos hermosos en verdad ¿más qué,
qué significan todos estos bellos terminotes
cuando te vapulan tormentas,
de impermeable careces, y nadie, nadie
aunque lo deseara
puede ofrecerte uno?
Debes cubrirte el vientre
con tu pecho y espalda,
pues la ternura de aquél
atrae al granizo, entonces,

mientras doblado
te hieres las rodillas,
viene alguien seguramente
y te aconseja «cabeza firme, pecho afuera,
rectos hombros»,
tú, agradecido, también disgustado,
miras cualquier cosa, no sé por qué soríes, y dices
para qué, pchs, para qué.

III

PP, embrollados testículos,
nuestras almas, huecas,
impregnadas de lúcido terror,
almas en pos de un gajo de amor
con el cual poder abrigar ese agujero
que dejara vacante el metafísico difunto.
Están griposas; tosemos, salud
¿cómo? salud, pareja,
ah sí gracias adiós,
ten, suénate ¿quieres tomarte este analgésico?
No más coñac, pena, pena, ya no más, pena,
yo te prometo que mañana
hemos de ir a buscar
a ese tipo aromático
que ha echado esputos sobre tu corazón,
y ya verás, lo meteremos en alguna pocilga
y haremos que besuquee morros de tocino,
nos vamos a divertir, ya verás:
pena y perro,
un perro y una pena
clavados a la madera
de un banco cualquiera;
carnes que huelen a coñac,
ahuesadas mejillas, cóncavas
de tanto ver y ver
cariño que se pulveriza,
miedo concentrado en las manos, qué delgadas, pena,
cierto, igual las mías;
noche inverniza, serena, canícula,
neblinosa, o lo que sea,
a mí qué...

noche, en suma, de pena y perro;
martillos de angustia, tan competentes siempre,
pasan a remachar los clavos,
y hay corazones que dinamitan
el ritmo habitual, y hay conciencias que sollozan, sí,
no se avergüenzan y sollozan
a la vera de una meditación,
en esta noche
de sumisa pena,
de perro despotricado.
                Una pena y un perro
que juntos han soportado
repentinos ataques de tiempo ENCARNADO,
una pena y un perro que intentaron
empericar su dolor, simplemente eso,
simplemente.

ALBERTO TUGUES
Muntaner, 430
BARCELONA

APROXIMACION CRONOLOGICA A LA OBRA DE JOSE PLA

POR

ALBERT MANENT

NACIMIENTO Y AUTORRETRATO DE UN ESCRITOR

José Pla y Casadevall ha sido, según propia confesión, el primero de su familia que, rompiendo una tradición secular, no ha cultivado directamente las tierras propias. Eso sí, se ha quedado a vivir en su masía, aunque con largos paréntesis impuestos por los viajes; y desde su Palafrugell nativo —vio la luz en 1897— ha irradiado en toda Cataluña, ha adquirido nombradía en el resto de España y se ha dado a conocer en el extranjero. Recordando el calificativo de «andaluz universal» que se dio a Juan Ramón Jiménez, alguien —no recuerdo quién— ha acuñado el de «ampurdanés universal» para José Pla. Pero la base de ese «universalismo» (que él rechaza, como veremos más adelante) es su profunda raíz ampurdanesa. Palafrugell es hoy una de las ciudades más vivas y de más trasiego del Bajo Ampurdán. Se acerca a los doce mil habitantes; en ella conviven gentes dedicadas a la agricultura, a la industria corchera y al turismo. Allí estuvo Pla sus primeras e indelebles experiencias vitales que le *anclaron* definitivamente en su comarca. Hijo de una familia acomodada, pequeñoburguesa, según la escala elaborada por gente de la gran urbe, se empapó hasta el cansancio y la fascinación de la vida monótona y cíclica, aunque con algún incentivo pasajero, de las pequeñas ciudades comarcales como la suya. A pesar de que Pla nos ha dejado páginas muy críticas de este ambiente pueblerino, menestral, popular, el Ampurdán siempre fue su obsesión, y más el paisaje que las gentes. Por ello tiende a elevar a «tesis» su concepción del ser ampurdanés y a ofrecer, a través de su normal asistematismo, una tipología, una sociología y una estética de la gente y de las cosas de aquel característico rincón de la Cataluña Vieja.

«L'Empordà —sento dir— és un país d'arrauxats, de tabalots, d'hereus escampa, d'enfollits. I és cert.» O sea: «El Ampurdán —oigo decir— es un país de arrebatados, de tolondrones, de herederos pródigos, de chiflados. Y es cierto». Como siempre, Pla tiende a la cari-

catura, pero la verdad es que los ampurdaneses, audaces, emprendedores, complejos, se han forjado su algo de leyenda. Algunos recorrieron mucho mundo, como el cronista Ramón Muntaner o Gaziel, para poner dos casos extremos, y también los numerosos «indianos» que, al volver, eran un incentivo de prosperidad para el pueblo, y la sal de las tertulias. No hay duda, pues, que el humus de los bosques, el ozono del aire, el perfil del paisaje, la agresividad de las mareas y de la tramontana, el espíritu artesano y la cazurrería innata de sus paisanos ha influido en el hombre y en el escritor José Pla.

La pasión de Pla por convertirse en un *homme de lettres* es muy temprana. La clave de su vocación literaria nos la descubre en muchas de las páginas del fabuloso *Quadern gris* (publicado en 1966, con algunas interpolaciones posteriores a su redacción primitiva). Pla tiene veintiuno y veintidós años y va explicando sus zozobras, su miedo a fracasar como escritor y a tener que dedicarse a la abogacía, profesión que detesta. Sus lecturas, desorganizadas y voraces, sus tentativas de autodisciplina para aprender el oficio de escritor, los elementos de su formación, en la que juega un papel decisivo su estancia en Barcelona para estudiar Derecho, se detallan sin tapujos en este diario de ochocientas páginas. «Mi pasión por escribir es vivísima. En realidad, no pienso en otra cosa», declara. Su temperamento nato de escritor, a pesar de que dude a veces de ello, debe encauzarse y él debe dominar la pluma como un pintor los pinceles: «Cuatro o cinco años atrás, solía subir con un lápiz y un cuaderno hasta las Pasteres. Me sentaba en una piedra y trataba de describir un árbol o los colores del cielo. La cosa me sorprendía tanto a mí mismo, que, si de vuelta a casa sin haber llegado a ningún resultado —era lo corriente—, me cruzaba con alguien, me sonrojaba. Era como el ridículo, retorno del cazador que no ha cobrado nada». Esto lo escribía refiriéndose a sus dieciséis años. Los soliloquios sobre sus ejercicios literarios son insistentes: «Quizá sería hora de abandonar estos lamentables y pueriles cuadernos —se refiere al *Quadern gris*— y dedicar íntegramente las horas a estudiar, a empollar. Pero es un hecho que me cuesta dejarlos (...). Estos papeles me aburren y me enojan pero hago un esfuerzo para mantenerlos al día, porque sólo cuando me enfrento con el cuaderno me reencuentro a mí mismo y tengo que dar por terminada la comedia diaria». Más adelante vuelve a la carga, obsesivamente: «... este cuaderno, empezado frívolamente, se me ha convertido en una inescamoteable necesidad íntima (...) en uno de los pocos elementos de disciplina que actúan sobre mi vida (...). Este cuaderno obedece a la necesidad de tomar posición ante mi tiempo (...). Yo no soy un producto de mi tiempo; soy un producto contra mi tiempo».

Ya antes había escrito, explícitamente, sobre sus ejercicios «escolares»: «Hasta hoy he hecho tres ejercicios literarios con cierta continuidad: escribir notas sobre el mar; escribir sobre Gerona; continuar este diario. Los dos primeros ejercicios han resultado fallidos. El tercero no sé si lo podré aguantar». Y esta constancia espartana que le hace escribir diariamente, aun dentro de una vida fácil y desordenada, modeló definitivamente la vocación de Pla. También a través del *Quadern gris* (y en algún inciso rápido de otros libros) pueden rastrearse las lecturas y las influencias —confesadas— que determinaron su formación más o menos caótica. «Stendhal, Stendhal, éste es el camino», dice axiomáticamente. Luego: «No me canso de leer los *Essais* de Mantaigne». Elogia a Baroja por su realismo, aunque le reprocha el ácido pesimismo, y cree que «nuestra generación —la generación catalana— debe de haber leído copiosamente la obra de Pío Baroja. A los diecisiete años yo la devoraba y se puede decir que la conozco toda». En otros momentos quiere desmentir que haya leído tanto —y que le hayan influido mucho— a los escritores rusos. Y comenta nuevamente sus preferencias: «El autor que me gusta más es Voltaire. Después, Heine y el reverendo Sterne (...). Hoy estudio a Macaulay». Lee igualmente a Nietszche y siente una enorme admiración por José Carner. En su biblioteca del «Mas Pla» puede verse miles de libros de historia, filosofía, economía y sociología, que también han sido la base de su bagaje como escritor que se enfrenta con cualquier tema. En su juventud tuvo la paciencia de leerse el diccionario filosófico e histórico de Bayle, «que tiene más volúmenes que estrellas hay en el cielo». No obstante, Pla creía entonces que su formación era escasa y que, a los veinticinco años estaba aprendiendo lo que sabían los niños de cualquier *lycée* extranjero. Tímido, cliente asiduo de la Arrendataria, según él mismo se define, amigo inseparable del alcohol en sus grados y matices más inverosímiles (Pla ha escrito casi una metafísica del vino), soñador a su manera, el escritor ha dejado en el *Quadern gris* un largo y estupendo autorretrato, del que, aparte sus inevitables *boutades* y exageraciones moderadamente aprovechables, pueden espigarse elementos básicos para caracterizarle: «No llegó a inspirar confianza a la gente (...), soy un individuo absolutamente incapaz para el comercio (...), un hombre de la cloaca del Mediterráneo típico (...). A veces tengo las lágrimas inexplicablemente fáciles (...), tengo una tendencia al racionalismo matizada por la ironía, me interesa mucho más la ciencia que la metafísica o la teología (...). De las cosas que leo, lo que siempre me interesó más vivamente fueron los detalles, las cosas insignificantes y pequeñas. Me apasionan tanto las personas muertas como las vivas. La memoria

histórica es para mí tan real como la misma actualidad. Llevo en la sangre demasiados pocos gérmenes de violencia y de dogmatismo (...). Soy un hombre de este país, del matiz marítimo de este rodal europeo, amigo de las medias tintas, de la lluvia y de la grisalla, más irónico que dialéctico, más contemplativo que encaprichado (...), soy un ser feble y mísero, pero cuando tengo la pluma en la mano me vuelvo dionisíaco y ofensivo».

Una vocación tan imperativa y fatalista, si cabe, halló un primer cauce a través del periodismo local y comarcal *(Baix Empordà, Diario de Gerona,* etc.) y en seguida en el barcelonés —*Las Noticias, La Publicidad, La Veu de Catalunya, La Publicitat*— y también en revistas minoritarias o de divulgación como *El Camí, La Revista, D'ací d'allà.* A los veintitrés años marcha ya al extranjero como corresponsal. Sus inicios fueron muy difíciles y Pla no se cansa de recordarnos que el periodismo le ha destruido. Tuvo que escribir miles de insulsas gacetillas, elogios absurdos al dictado, y vivir sometido a unos ambientes periodísticos pintorescos y rutinarios, como el de *Las Noticias,* aquel periódico sin alma, horriblemente neutro. Cuando Riba publicó su excepcional versión catalana de *La Odisea,* Pla se refirió a ella y de rechazo aludió a su condición de racional atado a la noria del periodismo: «... la necesidad de que la actividad de Riba sea movilizada con fines específicamente nacionales para acabar con el bochornoso espectáculo de ver a Riba trabajando a destajo y a tanto el metro, como cualquier infeliz periodista de los nuestros». Pero su *charme* literario, su olfato para recoger el matiz más insospechado de la noticia, su visión certera de ciudades y paisajes pronto le consagraron como un periodista excepcional. Claro que no tardó en ser signo de contradicción: fue exaltado y denigrado. Pla ha colaborado en un número todavía no computable de periódicos, revistas, almanaques, etc. Desde los de Fiume a *El Sol* y *Excelsior,* de Madrid, hasta *El Diario Vasco, Las Provincias,* de Valencia, etc. Básicamente, su *corpus* periodístico está en *La Veu de Catalunya, La Publicitat,* y en estos últimos años, el *Diario de Barcelona, El Correo Catalán* y *Destino.* Las revistas —aparte la que acabamos de citar— han acogido más de tarde en tarde su producción. Pero el periodismo ha sido para Pla una vorágine, no ha podido deshacerse de la yunta, como ha demostrado esta última década, en que, a pesar de los beneficios de los libros y del valor espectacular que han alcanzado algunas de sus pequeñas propiedades en la costa, ha seguido practicando el periodismo, casi diariamente, como una virtud monacal.

Sus primeros tanteos literarios en forma de libro son: *Las alimañas* (1920?), donde ya apunta el realismo, un opúsculo sobre el escultor Casanovas y una serie de narraciones breves.

El realismo de las «cosas vistas»

En 1925 aparece *Coses vistes,* el primer libro importante de José Pla y el que le revela a un público cada vez más ávido de su *savoir faire.* A pesar de las cortapisas de la Dictadura, el momento cultural catalán es ascendente. Acaban de nacer una colección de clásicos catalanes: *Els Nostres Clàssics,* y otra de greco-latinos: la *Fundació Bernat Metge.* Los lectores aumentan, el teatro renace, la novela va ganando posiciones frente al casi monopolio de la poesía propio de la etapa anterior; hay intentos —con éxito— de revistas de alta costura: *Revista de Catalunya* (1924), fundada por Rovira y Virgili; y otras de muy distintas orientaciones estéticas (varias de vanguardia) o simplemente de masa. El libro de Pla quiere romper con el imperio del «Noucentisme», aquel movimiento acuñado por Xènius (que fue su definidor y su profeta), Carner, Guerau de Liost y sus colaboradores y epígonos. El movimiento, que como todo nuevo clasicismo pone el acento en la «obra bien hecha» y en la elaboración y a menudo idealización de los datos de la realidad, es, en el fondo, un vasto programa cultural para desarrollar, a la sombra de la Mancomunidad, aquel embrión tan fecundo de gobierno regional que se creó en 1914. Pero la vía estética de Pla es el realismo; es, pues, anticonvencional, antipreciosista, busca la impresión directa, y no le arredra reflejar en sus textos la realidad nauseabunda, la frase grosera, el retrato cruel.

Situándose fuera de la órbita del Novecentismo catalán, Pla puede asegurar con razón en el prólogo de *Coses vistes:* «En esta fase constructiva de la cultura y de las letras catalanas, me encuentro un poco desplazado», aunque antes, para demostrar quizá su estilo discrepante del Novecentismo, formula una declaración extravagante: «Sospecho que no he nacido para hacer libros, ni novelas, ni historias, porque para lo que sirvo realmente es para vivir sin trabajar, para leer cosas agradables, para charlar e ir de paseo con el bastón en el puño y el cigarrillo en los labios». *Coses vistes* es un libro heterogéneo: hombres y paisajes, notas sobre la cocina catalana, narraciones (que él llama capítulos de novela) y retratos breves. Pla se refocila y se demora en la descripción de tipos extravagantes que conoce en la calle, en la taberna, en las casas de huéspedes: analiza las partes más visibles de su cuerpo, describe la indumentaria y caracteriza al personaje con

un precisión exagerada, tendente a la caricatura, y lo ameniza con detalles del mundo pequeño, casero, a veces desquiciado, en que se mueven tales personajes; se trata, en definitiva, de un nuevo costumbrismo, pero nada folklórico ni preciosista. Hay momentos en que una escena salta del contexto como un aguafuerte de Solana, o nos sobrecoge con los tintes de la novela rusa (así la narración «El barret fort»), o bien presenta un mundo de claroscuros a la manera del pintor Nonell. El paisaje es, sobre todo, el familiar, comarcal, que lleva grabado en su interior. El estilo, telegráfico, descuidado, ensayístico a veces, no se aparta del realismo *sui generis.* Hay notas de viaje que prefiguran sus grandes libros sobre este tema. Quizá lo más atrabiliario, lo más abacadabrante —aunque sugestivo— sea la serie de retratos a la pluma de personajes catalanes del momento. El desenfado, el atrevimiento de Pla rebasa ya ciertos límites: Nicolau d'Olwer tiene cara de «clown», aunque «posee el virus del punto medio». Pedro Corominas tiene la virtud de «mear fuera de sitio» sistemáticamente. Sagarra exhibe unas «nalgas hemisféricas» y ante la vida adopta una postura de «seráfica madre abadesa exclaustrada». La clave del humor de Pla, aparte el suculento anecdotario, está en el *crescendo* de adjetivos yuxtapuestos y contrastados. Cínico, grotesco, desorbitado..., pero, con todo, Pla es posiblemente el creador del retrato literario en la moderna literatura catalana. En esta obra llevó hasta sus últimas consecuencias lo que preconizara en el *Quadern gris:* «La gente no quiere acabar de comprender, pero algún día tendrá que hacerlo, que la posición de un escritor de hoy ante la realidad, la curiosidad que lo mueve, la pasión que lo domina, es de un sentido totalmente distinto de la de cualquier posición literaria académica de cualquier otra época, sociedad o ambiente. Aquello que antes era una excepción —el realismo— ahora es la regla».

Coses vistes, ventana abierta al realismo, sería —ya lo hemos insinuado— un aldabonazo en el mundo literario catalán. Sumándose a los vanguardismos, intentaría dar diversos coloridos a la pátina monocolor y clasicizante que uniformaba bastante la literatura catalana (aunque los «ruralistas» y «floristas» batallasen al margen del movimiento estético general, por ser una prolongación del ochocentismo). Casi solitario, José Pla rompía con los prejuicios y las normas de «urbanidad» privada y literaria, para narrar con audacia, agresividad y crudeza lo que pasaba por su espejo stendhaliano. Si en un artículo de 1924, escrito al alimón con Eugenio Xammar, se había quejado de que Cataluña fuese un país sin crítica y sin polémica, no debía extrañarle ser blanco de algunas iras, por cierto que en aquel momento, en colaboración con Xammar y un periodista menchevique, Pla traducía

la *Etica,* de Kropotkin al sudamericano *(sic).* Montoliu combate su amoralismo, Carlos Soldevila exclama: «Alerta, amigo Pla» y le tacha de pragmático y materialista, a la manera de Nietzsche y de William James; Tomás Garcés escribe que «es fundamentalmente injusto casi siempre», encuentra su prosa «pintoresca y agresiva», y rechaza además su «inútil manía de asustar al burgués». Carles Riba, en su denso, pormenorizado estudio crítico sobre Pla, formula algunas reservas: «Por una palabra bella, maliciosa o sensible, José Pla se vendería el alma o el escrito al diablo»; J. M. Junoy le llama el «Chateaubriand de la ergástula», etc. En contraste con estas opiniones, Carner se alegra porque «su acrimonia nos rejuvenece», y dice que Pla «es un escritor enormemente engolosinado por la vida» y que «no me parecería nada exagerado que se disparasen... veintiún cañonazos» en homenaje al nuevo hombre de letras. También a Sagarra el malabarismo y la vivacidad infinita de las *Coses vistes* le produjo «una explosión de entusiasmo ilimitado». Este libro —la técnica, el enfoque óptico, el lenguaje, la «ideología»— será el cañamazo de toda su obra. El público respondió espectacularmente: en ocho días se vendieron tres mil ejemplares.

Su tercer libro, *Llanterna màgica* (1926) —del segundo, *Rússia,* hablaremos al referirnos a sus viajes—, fue construido con la misma técnica, los mismos materiales y propósitos que el primero: episodios, retazos de novela, un erotismo descarnado, a veces barriobajero (así el cuento *Claudina),* un desenfado ante lo más intocable —como la crítica contra el monumentalismo de Montserrat—, unas breves y aladas notas de viaje —Budapest, Riga, Munich, Varsovia—, y en cada párrafo el matiz autobiográfico, el realismo avasallador (más o menos exagerado o fiel) y la infinita variedad del paisaje salpicando las narraciones. El libro contiene, además, la segunda parte de la serie de retratos a la pluma, con las consabidas irreverencias, epítetos ridiculizadores, frases chocantes. Juan Alcover, el reposado escritor mallorquín, gran amigo de Antonio Maura, era un «bibelot, un hombre bonito como un conejito de indias»; Carlos Soldevila tenía una «palidez jansenista»... Guansé, al ocuparse de la obra, fustigó la «crueldad y el mal gusto» del retrato de Joaquín Ruyra, un maestro de la prosa catalana, y condenaba las groserías, las «expresiones innobles» y la incorrección de la prosa de Pla, reconociendo, sin embargo, que era enormemente viva y que como escritor poseía una retina prodigiosa. Al finalizar el prólogo a *Llanterna màgica,* Pla dice que la honradez le «obliga a poner en guardia a todo el mundo ante los trucos, plagios y las trampas y el visco engañador que contienen mis obras». ¿Cinismo o sinceridad? Una mezcla de ambas cosas, pues a

lo largo de su obra, Pla ha condenado el prurito de originalidad y ha recordado que el plagio era una norma de los antiguos. Sin embargo, una actitud así chocaba entonces, porque era única.

Relacions (1927), aunque es su primer intento frustrado de novela, debe clasificarse entre las «cosas vistas». Tiene mucho de autobiográfico y es, de cabo a rabo, un libro de confesiones escrito con su habitual desparpajo periodístico y con la intención de atacar la simulación y la falsa moralidad. Sugestivo, paradójico, grosero a veces, con más pretensiones que otros libros suyos, y más «ideas» que realismo estricto, no es de los mejores libros de este autor.

Como ejemplo final de su realismo telegráfico traduzco la visión del ajetreo crepuscular de la villa de Torroella: «Los tenderos salen a abrir las puertas encristaladas; se abren las casas y suben las persianas; aparece una chica en un balcón. Bajo los porches pasa un señor —zapato crujiente—. Después un muchacho, con una rebanada de pan untada con tomate. Pasan luego tres señoras que van a dar, tristemente, la enhorabuena a alguien. Llega un carro al paso, cargado de hierba recién segada. Después una tartana. El caballo, echando humo, hunde la cabeza en el agua del abrevadero, y le da un escalofrío. Pasa un cura. Se escucha un piano familiar e inofensivo. Salen los chiquillos de la escuela como patos aguijados y chillan como las golondrinas. Más tarde salen las chiquillas, tan seriecitas. El movimiento crece y los animales domésticos se animan. Las chimeneas echan un poco de humo. Es la hora de los idilios. Vuelve la gente del huerto. En la plaza se hacen corros; la gente va y viene; unos gritan y otros callan. De pronto se enciende una luz... El día se acaba de apagar entre los chasquidos de un clarinete.»

Libros de viaje

José Pla ha sido el moderno recreador de este pequeño género literario, a veces demasiado proscrito. Lo revalorizó con *Rússia* (1925), que subtitula «una encuesta periodística». El libro señala una atracción por el turbulento país eslavo, contrapunto del Mediterráneo. Hay en él una curiosa voluntad de ser objetivo. Pla, al parecer, sólo quiere dejar constancia de lo que ve: la economía, la política, la industria, el sindicato, los campesinos, el dinero, los bancos, la burocracia, la pedagogía, la cultura, el ejército y Trotski y la oposición. Aquel mismo año Pla ha estado en Varsovia y Londres, y el contraste le es útil. Este libro, que fué apareciendo en *La Publicitat* en forma de artículos, es vivaz, truculento a veces, pero muy rico en datos empíricos. Pla no quiere sa-

car conclusiones ni incidir ideológicamente en sus comentarios; ya se previene en el prólogo: «Entre una construcción majestuosa e incierta del idealismo filosófico y una página de hechos concretos, mi temperamento se inclina hacia los hechos.» En pocas semanas se vendieron dos mil quinientos ejemplares, cifra muy alta en aquella época (y en la nuestra). Comentando *Rússia,* escribía Guansé: «Prodigiosa retina la de Pla, que recoge no sólo los colores y la fisonomía de las ciudades por donde pasa, sino su genio íntimo, su sentido racial, bajo las externas mixtificaciones, bajo los disfraces de la civilización uniformadora.»

Cartes de lluny (1928) es un libro más trabajado, más lírico, más «pictórico» que los anteriores. No es objetivamente puro, porque al impresionismo de los paisajes y de las urbes añade las preocupaciones del contemplador. ¡Cómo goza Pla con la sorpresa de los espectáculos nuevos de hombres y cosas que le salen al paso! Con una intuición muy rápida y un don envidiable para la síntesis —aunque a veces utilice el Baedecker, pero tanto da—, el autor es original a pesar suyo, supera los tópicos y va descubriendo para los lectores aquellos detalles, aquellos sucesos, aquellas notas especiales que han de interesarle: desde una alusión discretamente erótica, hasta las manchas densas, sobrecogedoras de la hora del crepúsculo, pasando por la nota culinaria, la modulación lírica, la «precisión» impresionista y con el humor en cada esquina. ¿Pesa Barrès en esta obra? Posiblemente. Además está escrita sin estridencias: en el prólogo confiesa, con su irreprimible gracejo, que, por consejo de los amigos, en esta obra ha prescindido de las palabrotas. París, Bruselas, Brujas, el Rhin, Rotterdam, Berlín, Hamburgo, Copenhague, Bergen, Upsala... son algunos de los puntos del largo y variadísimo itinerario que la centelleante pluma de José Pla va trazando con ese estilo tan nuevo en la literatura catalana de entonces y con gran copia de noticias curiosas y de sugeridores contrastes.

Las *Cartes meridionals* (1929) insisten en la temática y en la orientación, aunque menos polémica, de los primeros libros. Pretende ser un libro unitario, construido, y en lo profundo es una loa de la mediterraneidad, horizonte natural de los catalanes: «No he podido sentirme nunca completamente extranjero en ningún lugar ni en ningún puerto del Mediterráneo.» De Colliure a Marsella, y a Córcega, Niza, Montecarlo, Pisa, Asís, Florencia, Trieste, Zagreb, Belgrado, El Pireo, Salónica y los Dardanelos, el periplo es también muy extenso y detallado, y Pla hace gala de su virtuosismo cromático, de su finura sicológica, de su sensualismo (ya antes había escrito que «el hombre no es un animal racional: es un animal sensual»). Este «fervor

por los sentidos» se enlaza con el detallismo, nunca farragoso, de las descripciones. ¿Viajero a lo Borrow? En parte. Pesa más Sterne. De todas formas, Pla rezuma una malicia que desconocía el fervoroso anglicano que vino a propagar la Biblia a España. Del conjunto del Pla viajero escribiría Carlos Soldevila en 1928: «Pla adora el paisaje. Tal vez sea su único ídolo. En la consideración de los espectáculos humanos lo podemos encontrar agresivo, sarcástico o contradictorio. En cambio, ante el barrio marítimo de Amberes, la maravilla del fiordo noruego o la opulencia del campo holandés, reacciona no sólo como un poeta sensible, sino como una persona seria y congruente.»

Las biografías-reportaje

En 1928 publicó Pla su *Vida de Manolo*, en edición de lujo, con el subtítulo de «contada por él mismo». En realidad se trata de una extensísima entrevista con el gran escultor, seudofilósofo y humorista Manolo Hugué, con quien Pla convivió largamente en la Cataluña francesa y obró allí como un modesto Eckermann. Pla se vale de un procedimiento mixto en su escritura: mitad reportaje, mitad biografía. A veces no se sabe si el narrador es Manolo o Pla. La heterogeneidad de materiales, la escasa sincronización, la prisa con que fueron recogidos los diálogos, alguna repetición, dan una imagen poco «arquitectónica» de este libro. Los datos históricos, recogidos de memoria, sin comprobación documental y presentados con la atrayente amenidad del Pla periodista y narrador sirven para dar más veracidad que pintoresquismo y un cierto marchamo de «historiador» a un autor no inclinado a la precisión erudita, que poco le importa. Lo más valioso son las opiniones variopintas de Hugué y la resurrección de los ambientes que viviera el escultor en su juventud y que Pla trasvasa a la actualidad con su técnica clásica: lo grotesco equilibra los tintes tristes, casi goyescos, de la bohemia y de la Barcelona bullanguera y popular. El libro tiene un doble valor de confesión: para el autor y para el biografiado.

Los tres volúmenes de su *Cambó* (1928-29-30) se subtitulan «Material para una historia de estos últimos años». Este es el primer libro político de Pla. En definitiva, es un intento —en buena parte logrado— de hacer una historia asequible, amena y extensa del catalanismo. Aparte la consulta de los periódicos y del archivo de la Lliga Regionalista, el libro se montó a base de infinitas conversaciones con el Estado Mayor de aquel partido. La técnica del impresionismo, del pintoresquismo, del énfasis en los detalles, de las sabrosas anécdotas

como ilustración «moralizadora», no faltan en la construcción del libro, que fue aprovechado por Pabón para su biografía del mismo político catalán. Abunda la información, a veces fragmentada (por descuido) y que a menudo requiere una comprobación en las fuentes. Aunque Pla es un periodista «de ideas» —el lector advertirá el sentido laudatorio de la expresión—, su vena narrativa le empuja a hacer una historia casi novelada, con gracia y desparpajo, y procurando presentar con coherencia política a una época decisiva para la vida de la Cataluña moderna. El primero de los tres volúmenes es el mejor; sin embargo, el libro es parcial, porque desmerece la actuación, a veces importante, de algunas de las figuras de la «primera izquierda» catalana y de otros grupos políticos menores. El libro, brillante, polémico, suscitó alguna réplica durísima como la del semanario *Mirador,* partidario de Acció Catalana, que llamaba a Pla «turiferario de Cambó» y apostillaba cruelmente: «José Pla ha sentido siempre una veneración por los ricos; los que llevan abrigos de pieles y viajan en *sleeping* le producen una admiración ilimitada. Ante ellos adopta en seguida una actitud de mozo de café, servicial y respetuoso (...). Este es quizá el origen profundo de su cambonismo.» Pla, maestro en frases hirientes y en el arte de inventar o transformar anécdotas ridiculizadoras, no puede quejarse de la implacabilidad —exagerada— de estos juicios. Pero él no ha sido nunca un político, aunque esta ciencia le apasione. Ya en el *Quadern gris* escribiría: «Poseo escasa aptitud para comprender la política.» A pesar de ello, por su lucidez de *enfant terrible,* por su precocidad literaria, fue presentado como candidato independiente (aunque aupado por los federales del Ampurdán) a diputado de la mancomunidad. Tenía veinticuatro años cuando salió elegido por el distrito La Bisbal-Torroella de Montgrí. En 1924 sería procesado por uno de sus artículos. En su formación política —contradictoria, a mi parecer— hay una buena dosis de maurrasianismo, como en la de otros literatos: Foix, Folguera, Junoy. Pero su espíritu de contradicción le llevó a afirmar en 1923: «Maurras ha hecho más mal que bien en Cataluña (...). Nosotros anteponemos la justicia al orden. Ellos anteponen el orden a la justicia.» Sus ideas políticas no son muy coherentes y a veces resultan atrabiliarias, según las épocas. Hace unos años llegó a comparar al alcalde de Barcelona, J. M. de Porcioles, con Prat de la Riba y veía en aquél una especie de nuevo profeta, de «Seny Ordenador» de la posguerra catalana: la referencia puede hallarse en una entrevista, publicada en *Destino,* con Néstor Luján.

Sus opiniones políticas más coherentes, sustanciosas e iluminadoras se hallan en los primeros años de la *Revista de Catalunya,* y no

tienen precisamente un tono conservador. Ciertas cabriolas políticas de Pla —dejar un periódico de tendencia izquierdista y vocinglera como *L'Opinió* para ponerse a las órdenes de Cambó, el líder de la burguesía— fueron muy criticadas. Se lo reprocharon, por ejemplo, Nicolau d'Olwer y Amadeo Hurtado, dos políticos centristas. Quizá como venganza, *L'Opinió* llegó a escribir en 1933 que Pla era redactor de *F. E.*, el periódico de José Antonio Primo de Rivera: aserto a todas luces falso. Pla ha sido hombre de leyendas y de sambenitos (y no sólo en lo político). Así llegó a rumorearse que su libro sobre Rusia se escribió desde un café de Perpignan, y en política se le atribuían maquiavelismos de los que no era culpable, aunque el profesionalismo le movía a veces, en bandazos, según la remuneración. Algunas de sus intuiciones políticas han sido excepcionales y también las críticas acerbas de determinadas actuaciones, pero no sus teorías. Ser a un tiempo gran periodista político y mal político me parece perfectamente conjugable.

En 1931 aparecería *El sistema de Francesc Pujols,* el libro más aburrido y postizo de Pla. Es un intento —a veces un galimatías— para sintetizar el pensamiento pintoresco, confuso, esporádicamente agudo, del llamado «filósofo de la Torre de les Hores», uno de los grandes humoristas catalanes. No entro en un juicio «filosófico» del sistema —que dejo a los expertos—, pero las «apariencias» de esta «Hiparxiología» no ofrecen duda.

Radiografía de Madrid en dos etapas

En 1929 se publicó su *Madrid,* que había dado parcialmente a la publicidad en forma de artículos. Su carácter de dietario —escrito en 1921— exime nuevamente a Pla de la necesidad de dar a este libro una estructura unitaria. Desde su pueblo había imaginado a Madrid como una «modesta cucaña» y, al llegar a la capital, le pareció una mezcla de «poblacho y de espléndida ciudad». En su irreprimible noctambulismo fue descubriendo un Madrid algo distinto del clisé heredado, que era el más común en Cataluña. Constató el monarquismo de ciertas clases populares y se recreó en los ambientes de casas de huéspedes, de los que supo exprimir más jugo pintoresco, si cabe, que de los de Barcelona. El Prado le deslumbra, y quiere encerrar el paisaje de Castilla —que le produce una profunda impresión— en un par de definiciones y desde la perspectiva de un mediterráneo. Quizá no acaba de gustarle, por ser lo más opuesto al paisaje de su Ampurdán; el de Castilla —dice— «parece un esquema de paisaje, una su-

gestión, una síntesis soñada de paisaje». En Madrid se encarniza con la burocracia: «llenar papel timbrado no creo que sea una tarea sagrada e importante», habla de «aquel verdor pálido que da el escalafón» y una mañana sale de casa «dispuesto a ver el espectáculo más entusiasmante que pueda presenciar el ciudadano que paga contribución en este país: el espectáculo de la entrada de los burócratas y funcionarios en las oficinas del Estado». La descripción, de una alta comicidad, rezuma todos los tópicos, hipérboles y contrastes pintorescos al uso. Es una visión muy de la periferia peninsular, donde la burocracia inspira temor y displicencia.

Pla coincidió con los días del asesinato de Dato. La situación de los catalanes con motivo de este crimen parecía comprometida, puesto que el rumor atribuía el asesinato a dos anarquistas de Barcelona. Pla llega a un café y un diputado, extrañado, le espeta: «¿Pero usted, con su acento catalán, todavía no está en la cárcel?» Pla fue, en efecto, interrogado por la policía, y comentando las incidencias con Julio Camba le confesó: «Lo único que me salvará, amigo Camba, es que, si tengo un acento verdaderamente rasposo, en cambio construyo discretamente (...). La fonética me perderá, pero me salvará la sintaxis...» Camba repuso: «No se fíe usted de los conocimientos gramaticales de la policía. Hay muchas sorpresas.»

Conoció en Salamanca al «inagotable» Miguel de Unamuno, y paseó y discutió con él. Este, en una entrevista publicada en *Mirador,* definió años después a Pla: «Es un periodista muy inteligente, pero con todo el carácter de un ampurdanés socarrón, cuyo sentimiento es difícil de adivinar.» En su estancia madrileña, Pla lee las memorias de Saint-Simon. Y en su *Madrid* revela sus problemas espirituales, confiesa sus preferencias, como si algo le urgiera a hacer públicas estas particularidades íntimas. La presentación de los ambientes, de los tipos y los barrios (recorridos pacientemente) dan a este libro ciertas afinidades con *Coses vistes.* No falta aquí la nota huidiza o sentimental. *Madrid* es un documento y un juego experimental de un escritor en ciernes.

Fue un venturoso azar que Pla coincidiera en Madrid con la proclamación de la república. De aquella experiencia única, captada en sus dimensiones populares y en su trasfondo político, nació el otro *Madrid* (1933) con el subtítulo de «El advenimiento de la república». Este libro recoge, también en forma de dietario, el torbellino, la alegre confusión de aquellos días. Conversaciones con Juan March y con Unamuno, diálogos con fabricantes catalanes y castizos isidros, opiniones, casi sentencias, sobre la marcha de la república en los primeros meses, *potins* políticos y literarios, brevísimos retratos de los

políticos nuevos o de los viejos recién uncidos al carro republicano; todo con un estilo de cronista festivo, a quien también ha cogido por sorpresa la oleada de republicanismo. Los episodios callejeros, con la euforia y desorbitación popular, y algunas escenas de audacia política (como la «conquista» por Maura del ministerio de la Gobernación) revelan a un memorialista excepcional. Este segundo *Madrid* —no reeditado después de la guerra— es todavía uno de los libros más vivos y «clásicos» de José Pla. Sin el corsé impuesto por el censor —que «moderaba» cierta brutal espontaneidad muy típica de Pla— nuestro escritor se despacha sin tapujos y vuelven a aparecer sus inconveniencias y sus palabras tabú, ya casi redimidas de tanto verlas impresas.

Empieza el «Viaje a Cataluña»

Con el título de *Viatge a Catalunya* (1934), que después de la guerra convirtió en el denominador común de una serie de libros, dio a conocer más «cosas vistas»; sus viajes, pero no por tierras lejanas, sino en la misma Cataluña, y, para precisar, en la Cataluña vieja, sobre todo el Ampurdán, la Selva y el Rosellón. En el prólogo confiesa su admiración por tres itinerarios clásicos: el *Reisebilder,* de Heine; *The Bible in Spain,* de Borrow, y *Mémoires d'un touriste,* de Stendhal. La falta de itinerarios análogos en catalán le mueve a improvisar éste por las comarcas que más conoce. «No creo que para un escritor pueda haber un excitante más fuerte que éste, ni nada más instructivo, ni de un interés más apasionante que la exploración de los hombres y de las poblaciones, del paisaje y del pasado y, en general, de la vida que hace uno en el propio país.» Las notas de viaje de Pla, a menudo hilvanadas de modo rápido, fugazmente impresionistas, nos dan una deliciosa visión, improvisada y directa: no olvidemos que Pla tiene una maravillosa facultad de ambientación. Del Sant Felíu de Guixols, «republicano, federal y popular» a Ampurias, Ceret, Port-Vendres, etc., el cronista ve y cuenta, ni más ni menos, como el clásico: «Yo pinto, y basta.» Pequeños reportajes como el del tren que va de Flassà a Palamós, observaciones gastronómicas, escenas callejeras, chistes intelectualizados, los excursionistas, los anarquistas, la música «lerrouxista y valenciana», los relumbrantes paisajes, forman este mosaico vivo, abigarrado, lírico-realista, que confirma a un maestro de la nueva prosa posnovecentista.

Pasado el trauma de la guerra civil, José Pla vuelve a su quehacer periodístico *pro pane lucrando*. Después de su paso fugacísimo como director de *La Vanguardia,* su auténtico refugio, su tribuna, es la revista *Destino,* ya radicada en Barcelona y en lenta evolución. Pla se convierte en una de sus columnas centrales. Desde su sección semanal —«Calendario sin fechas»— toma otra vez contacto con sus antiguos lectores y amigos. En *Destino* se han refugiado igualmente algunos de los colaboradores de *Mirador,* y el nuevo semanario, único en su género, es muy leído. La amenidad y el desenfado (hasta donde la censura lo permitía) de Pla provocan comentarios, y su conocimiento del país —cuando Pla dice el «país» usa un eufemismo, por no escribir Cataluña— y su tradicional pintoresquismo prenden en unos lectores endurecidos por la guerra, que buscan evadirse o recordar el pasado, porque Pla les evoca este pasado. Su literatura continúa siendo *terre-à-terre,* ajena a la metafísica y a los imperialismos literarios posdorsianos y carece de aquella seriedad granítica de muchos escritores del momento.

El cambio total de lengua, la práctica forzosamente exclusiva del monolingüismo será para él un *handicap*. Pero Pla se resigna: es un escritor profesional, y, de todas formas, ya está acostumbrado a escribir en un castellano más o menos bueno desde los años veinte, cuando fue colaborador de *La Publicidad* y de *Las Noticias*. Sus libros ahora son también únicamente en castellano —las circunstancias mandan—, y en ellos agavilla muchos de sus artículos. Así, *Las ciudades y el mar* (1942), *Viaje en autobús* (1942), *Humor honesto y vago* (1942), *La huida del tiempo* (1945), e inicia la serie, de tanto éxito posterior, de sus guías con la de la Costa Brava, en su primera edición de presentación modesta y poco voluminosa. Una incursión no muy afortunada en la literatura política, *Historia de la segunda república española* (1940-41), en cuatro volúmenes, revela cierto sectarismo, propio del momento, aunque la documentación manejada sea extraída de las sesiones de las cortes republicanas. Pla vuelve a recorrer Cataluña a pie y en autobús para empaparse de sus realidades; intenta renacer de sus propias cenizas y se propone ayudar en el mismo sentido a su gente. Su estilo ha variado poco, pero su castellano —digan lo que quieran ciertos escritores no catalanes que casi lo han puesto como paradigma de lengua viva y literaria— está adulterado, es muy desigual: a veces Pla lo esmalta adrede con traducciones literales de refranes o modismos catalanes que, al ser vertidos al castellano, no tienen ningún sentido. En una revista del exilio —*La Nostra Revista,*

publicada en México—, P. Matalonga reprochaba a Pla este defecto voluntario y recordaba alguno de tales modismos, ya traducidos: «más que un fuego no quemaría», «nadie puede amagarles el huevo», «escuchar como quien oye llover», «a callar y a la jaula», «su mal no quiere ruido», etc. A ellos podrían añadirse: «ni jugo ni brezo», «pagando San Pedro canta», «había para alquilar sillas»... Luis Santamarina publicaba en *Solidaridad Nacional,* de Barcelona, con el seudónimo de «El Gato Melitón», unas notas sobre gazapos lingüísticos, y Pla se llevaba la palma. Como estilo funcional, directo, el castellano de Pla cumple una «función». Pero nada más. Lo que interesaba a los lectores castellanos que lo descubrieron en la posguerra era, en realidad, lo que decía y cómo lo decía, pero no la trama interior del idioma, que Pla no posee.

EL «PEREGRINAJE A LOS ORÍGENES»: VUELVEN LAS «COSAS VISTAS»

Con la lenta normalización de las ediciones de libros en catalán, Pla reemprende la edición de su obra catalana; sigue aún escribiendo en castellano, pero casi exclusivamente para el periodismo. En 1947 aparece *Cadaqués,* uno de sus grandes libros líricos, donde la historia se funde con el paisaje de aquel arquetípico pueblo de la Costa Brava. Pero es en 1949, con la reedición de las *Coses vistes,* cuando Pla, dentro de la «Biblioteca Selecta», se lanza a un ambicioso plan, que consiste en reordenar y refundir viejos textos con otros inéditos y, bautizándolos con sugestivos títulos, ir ofreciendo, en agrupaciones temáticas y con cierto orden cronológico, los componentes de su *corpus* literario. De 1949 a 1955 aquella colección lanza veintidós títulos, de formato de bolsillo y letra apretada. Con ello presta un gran servicio a las letras catalanas: incita a las nuevas generaciones a leer en su lengua materna, recupera a antiguos lectores y presenta su *imago mundi* como un estímulo para la reconstrucción moral y cultural de su gente. Como escritor, como «ideólogo», fundamentalmente Pla no ha cambiado. Viejos y nuevos textos se alinean normalmente, y sin grandes contrastes, en un mismo volumen. Pla ya había cristalizado como escritor mucho antes de 1936. Ahora tiende a dar sus obras en series, bautizadas con títulos genéricos, ya usados en ediciones de anteguerra: *Viatge a Catalunya, Coses vistes* y *Cartes de lluny.* Un análisis, libro por libro, de esta nueva época nos llevaría a repetir muchos de los conceptos y criterios estéticos que he insinuado en el decurso de este ensayo. Pla ha corregido, ha ampliado su repertorio, ha enriquecido sus registros intelectuales, y con la nueva ordenación de su *opera omnia* a algunos

les parece un autor nuevo, que se estrena: curioso espejismo que acaba de repetirse este mismo año con la publicación de sus obras completas, ahora sí definitivas. Es que Pla es un escritor inagotable para sus lectores. La expectación y el éxito acompañaron a Pla en esta nueva singladura en lengua catalana. De todos los libros, cabe destacar, por su valor autobiográfico y su densidad humana, lírica e histórica, el titulado *Girona*. También *Els pagesos*, análisis de las formas de vida, de la psicología y de la pequeña filosofía del campesino catalán (sobre todo del campesino de la Cataluña Vieja, que es al que conoce de veras). Para Pla los payeses «como clase, como manera insobornable de ser», no han sido estudiados, y si él se atreve a considerar el tema, es porque se considera un campesino más, «un rústico sofisticado por la cultura de nuestros días». También *Un senyor de Barcelona*, remozado, es un testimonio de una ciudad pretérita —la que vivió el protagonista— y que las mutaciones de hoy han sepultado. Otros libros proustianos, en busca del tiempo perdido, meditaciones reposadas, con artículos que tienen algo de poema en prosa, son *Els anys* (1953), *Les hores* (1953) y *Els moments* (1955).

En esta hora de recapitulación, José Pla vuelve a plantearse el porqué de su razón de escritor, el porqué de su literatura, y aunque la cita sea larga, vale la pena transcribir, por lo concluyentes, las opiniones expresadas en el prólogo a *Llagosta i pollastre* (1952): «Ante los primeros nueve o diez volúmenes que en tan corto espacio de tiempo ha publicado la «Biblioteca Selecta», algunos críticos han dicho que mi pretensión consiste en hacer un inventario de las cosas del país en la época presente. Este —dicho sea de paso— es el primer cumplido razonado que la crítica me ha hecho desde que escribo. Lo acepto como he aceptado los ataques del pasado y como pienso aceptar los que producirá el futuro, indefectiblemente, con un aire estoico e impasible. A pesar de la fama de cazurro y de frívolo que dos generaciones consecutivas me han atribuido sin conocerme —puesto que yo soy un hombre absolutamente desconocido personalmente—, me considero obligado a decir que tengo un elevadísimo concepto de la misión del escritor en relación con la época en que vive. Yo no creo que el escritor lleve ningún mensaje personal exclusivo. Esta es la última forma del romanticismo literario (...). Lo que yo creo, por el contrario, es que el escritor tiene una responsabilidad total ante la época en que le ha tocado vivir. La primera obligación de un escritor es observar, relatar, manifestar la época en que le ha tocado vivir (...). Que yo pretendo hacer un inventario de la situación del país en este momento es evidentísimo (...). Si llego a algún resultado, lo dirán los sesenta volúmenes que, si se da una determinada propiciación, publicaré, siguiendo el cri-

terio de revisión que ha presidido la elaboración de los primeros. Antes de que llegue este hecho, nos moveremos en el terreno de la pura conjetura. Pero he dicho varias veces que mi obra no es, perentoriamente, más que una adición de hojas de un dietario íntimo, vastísimo.»

Notas sobre teoría literaria

Aunque a lo largo de este ensayo he indicado circunstancialmente las directrices estéticas de Pla, me parece útil volver sobre ello y presentar, un poco al azar, algunas de sus definiciones literarias y de sus tomas de posición frente al escritor y al fenómeno de la cultura. En una entrevista que en 1927 le hizo M. Font, Pla fijaba las líneas generales de su obra, planteaba sus limitaciones y sus fervores: «... mi temperamento es más dado a escribir sobre gente de carne y hueso y cosas existentes que sobre novelas, cuentos y comedias. Todos estos géneros literarios tienen algo de convencional, y a ello me es difícil someterme (...). Si llego a ser alguna cosa, soy notoriamente un modesto escritor de memorias. Todos mis libros están faltos de unidad. No pueden ni podrán ser nunca más que unas compilaciones (el original dice *recults)* provisionales. Esto es debido a que mis libros no son más que una suma de materiales, de retratos y de paisajes, que cuando sea viejo recogeré y ordenaré en forma de memorias. Saldrán en ellas todas las cosas que habré visto, y todos los hombres y las mujeres que habré tratado». Finalmente, se declara interesado en «los quehaceres del realismo».

En el mismo año 1927, la *Revista de Catalunya* recogía las respuestas de Pla a una encuesta sobre su concepto de la literatura. Hallamos en ellas los inevitables malabarismos y juegos irónicos para paliar la seriedad de algunas definiciones: «Todos los escritores de hoy quieren ser europeos, universales, originales, y creen que lo que hacen es bueno para todo. Yo empiezo por no sentirme ni europeo ni universal, puesto que estas palabras no tienen para mí ningún sentido. Le diré todavía más: lo que se denomina patria, esta cosa abstracta, grandiosa, burocrática, ribeteada de aduaneros y de carabineros, es un concepto que no he comprendido nunca. Materialmente no puedo comprenderlo, y no tengo bastante fuerza para deificar el papel timbrado. Soy y he sido siempre localista, esto es, un hombre que está dispuesto a decir en cualquier momento que no hay nada en el mundo como las cosas de Palafrugell (...). Uno puede escribir en la lengua más difundida y rica del mundo y pasar más aprisa que un *foc d'encenalls* («una fugaz llamarada»). Escribid, en cambio, algo que esté bien en catalán de

Palafrugell y veréis cómo os traducen, os comentan, os dan unas latas terribles y, finalmente, el premio Nobel. Ya sé que hay muy pocas personas suficientemente fuertes para decir lo que acabo de decir.»

Otras definiciones significativas: «La literatura pura, como finalidad, no me interesa nada.» «El preciosismo me empacha en seguida.» Sobre la precaria profesionalidad del escritor y su dependencia económica, Pla escribe, paradójico y cáustico: «En todas partes los escritores de hoy han de perder más tiempo para cobrar sus obras que para escribirlas»; y «el trabajo intelectual, en una palabra, está al servicio del oro, y, por tanto, el oro es el sistema métrico del valor literario y artístico». Juzga curiosamente el naturalismo: «... no gustará nunca mucho porque implica la descripción y el reconocimiento de la cloaca —pequeña o grande— en la cual nos movemos». Sobre el plagio, fórmula que siempre ha defendido sin ambages, escribe con un dulce cinismo: «No puede haber, en mi opinión, nada más agradable para un escritor que sentirse plagiado. Esta sensación sólo puede compararse, en cuanto a dulzura, a esta otra: a la sensación que produce el plagiar.» Sobre el intelectual y el compromiso: «Todo intelectual, cuando se ha hablado de todo, es siempre, por definición, un creador de libertad.»

Este florilegio de las teorías de Pla, pese a ser comprensiblemente incompleto e invertebrado, servirá al lector para perfilar a nuestro escritor a través de unos textos serios o irónicos, tendentes a la *boutade* o a la greguería, pero, en definitiva, inseparables de su mundo.

Un novelista frustrado

En 1952, Pla publicó su primer intento novelístico: *El carrer estret,* y reincidió en 1953 con *Nocturn de primavera.* Más que novelas, estas dos obras son una especie de cuadros de costumbres, de crónicas pintorescas, con unos mismos personajes y un *entourage* de muchos otros que pululan para acentuar la confusión y el pintoresquismo. Ensambladas, hay páginas de paisaje de gran calidad. En la arquitectura de la obra, en la psicología de los personajes y en el vuelo de la imaginación creadora la elaboración es insuficiente. Pla tiene una inventiva menor —«yo no he tenido nunca imaginación», confesó en el *Quadern gris*— y no está dotado para el esfuerzo de las grandes construcciones novelísticas. Riba ya temía que la prisa, el exceso de humorismo y la falta de «paciencia para seguir la evolución ¡tan lenta! de los corazones», le impediría escribir una novela. Pero los argumentos de su mediocridad en este género los da el mismo Pla: «Busco, a menudo, argumentos de novela. Imposible encontrar nada. No he tenido nunca bas-

tante imaginación para conseguir ver la vida en forma de novela», insiste en el *Quadern gris.* En su entrevista de la *Revista de Catalunya,* decía, aunque con evidente exageración: «Me asusta tener que decir que nunca he podido acabar de leer una novela.» Y cuando en su reciente entrevista con Porcel, éste le pregunta por qué no se ha dedicado a la novela, Pla responde que quizá por falta de imaginación. Evidentemente Pla es más relator que inventor, más cronista que arquitecto de argumentos convencionales. Pla no sabe ordenar y completar con la imaginación la realidad sobre la cual debería montar la novela. Ya en un artículo de *La Publicitat,* titulado «Les teories de Josep Pla sobre la novel . la», nuestro escritor constataba la base de su impotencia como novelista: «La vida se nos presenta no en forma de novela, ni en forma de obra de teatro. La vida es caótica, pero no es nada convencional.»

Un nuevo intento de «Obras completas»

En 1956, José Pla empezó a publicar, dentro de la «Biblioteca Selecta» y en un formato mayor, las obras completas. En realidad, se trata de un segundo intento, pues los pequeños volúmenes tenían ya la orientación de una *opera omnia* ordenada temáticamente.

En la nueva agrupación de ensayos, narraciones y notas dispersas, Pla cambia también los títulos de los libros. La mezcla de trabajos de distintas épocas (algunos reproducidos en tres libros con título distinto) creó alguna confusión y recelo entre sus lectores habituales. Con todo, Pla procura seguir el orden cronológico y el orden impuesto por el género literario.

La serie de «grandes tipos», de «Homenots», como les llama él, es lo más relevante de los veinticuatro títulos que aparecieron en esta nueva época. En algún caso se trata de la versión moderna, muy ampliada, de los agudos retratos a la pluma que tanto escandalizaron en su juventud: los de *Coses vistes* y *Llanterna màgica.* Ahora el retrato no se ciñe a un aspecto del personaje, a un rápido juicio, sino que engloba el análisis de la obra y un perfil de la época y de algunos coetáneos. Los mejores retratos son, en general, los de los primeros volúmenes —Carner, d'Ors, Pijoan, Blasco Ibáñez, Nin, Riba y algún tipo pintoresco, como Sadurní Ximenis y ciertos personajes notables del Ampurdán—. Naturalmente, el poder de penetración, de sagacidad exploradora, varía según Pla haya conocido muy de cerca al personaje o haya tenido con él un trato circunstancial. En algunos casos se limita puramente a desarrollar —con breves comentarios interca-

lados— un cuestionario presentado al personaje objeto del retrato literario o político. Cuando la óptica original de Pla pierde alcance, el retrato se diluye. Esta serie recuerda a los famosos *Retratos contemporáneos,* de Gómez de la Serna.

La vida desde los setenta años: las obras completas definitivas

A los setenta años ha lanzado sus *Obres completes,* que, según ya he indicado, ahora sí serán definitivas. Hasta el momento han visto la luz cinco volúmenes, encuadernados en piel, de unas seiscientas páginas por término medio. Aunque no se haya determinado «oficialmente» de cuántos volúmenes constará esta serie completa, se supone que sobrepasará los cincuenta: Porcel ha hablado de treinta mil páginas. Y, a pesar de tantas reediciones y refundiciones de sus obras, estas últimas, recién estrenadas, se venden bien: hasta hay gente responsable que, a estas alturas, ha descubierto a Pla.

En la posguerra, la figura de José Pla ha sido excesivamente ensalzada, como en los años veinte y treinta fue denigrada en exceso. Algunos plumíferos indocumentados han inventado en estos años últimos un plan idílico, con una ironía bonachona, han imaginado un «isidro» ampurdanés con talento y bastante leído. Y otros, ante su obra —que no conocen a fondo—, han expresado una adoración bobalicona. Tales actitudes no cuadran con el talante de Pla ni con el concepto que tiene de sí mismo: seguro que le molestan. Por otra parte, no creo que le disguste la crítica seria de su obra, que alguien se atreva, de frente, con algunos de sus libros. Por ello Pla valora tanto lo que Carles Riba escribió sobre él hace cuarenta años.

Pero Pla no ha cambiado desde su juventud. Con su timidez, con su figura de navegante solitario de las letras, ha intervenido poco en los actos con que se ha querido homenajearle al cumplir sententa años. Enemigo de agasajos, de medallas y de títulos académicos, ha superado la mayoría de esas tentaciones. A Pla no le sienta bien la correspondencia protocolaria, el agradecer parabienes. En la reciente entrevista con Porcel remachaba muchos conceptos de su juventud: el antiuniversalismo, el culto a la amenidad literaria, el talante: «cuando empecé fui considerado un cínico y un anticonvencional. Ahora soy el mismo; pero como quiera que el anticonvencionalismo y el cinismo han proliferado tanto, me consideran ya un conservador».

A sus setenta años, José Pla es todavía un escéptico, pero posee suficiente fe para haber llevado a feliz término la publicación de una

obra vasta, desigual, aleccionadora, que él, obsesivamente, casi testamentariamente, ha escrito para las nuevas generaciones de escritores y de lectores. Su tarea de cronista excepcional, su intento de salvar del olvido toda una etapa de su país, *está ahí.* El testimonio de estas obras completas sobrepasa los propósitos de su juventud, que fue cuando se fraguó en él este ideal.

ALBERT MANENT
C/ Craywinckel, 24
BARCELANA-6

BIBLIOGRAFIA DE JOSE PLA *

EN CATALÁN

Enric Casanovas (Barcelona, Publicacions de la Revista [1920]).

Negre i Taronja (Barcelona, Els contistes catalans, 1924).

Coses vistes 1920-1925 (Barcelona, Edicions Diana, 1925), 2.ª ed. íd.; 3.ª ed. Barcelona, Editorial Selecta, 1949; 4.ª ed. Palafrugell, Edicions Montcal, 1949 (1).

Rússia (Noticies de la URSS. Una enquesta periodística) (Barcelona, Edicions Diana, 1925); 5.ª ed. íd. (2).

Llanterna màgica (Capítols de novel.la. Viatges sense objecte. Retrats) (Barcelona, Edicions Diana, 1926).

Relacions (Barcelona, Edicions Diana, 1927).

Vida de Manolo (contada per ell mateix) (Sabadell, La Mirada, 1928); 2.ª ed. Barcelona, Llibreria Catalònia, 1930; 3.ª ed. Barcelona, Editorial Selecta, 1953; 4.ª íd. 1961.

Cartes de lluny (Viatges. Fantasies. Ciutats) (Barcelona, La Nova Revista, 1928); 2.ª ed. Barcelona, Edicions Aigua Blava, 1946; 3.ª ed. Barcelona, Editorial Joventut, 1948; 4.ª ed. Barcelona, Editorial Selecta, 1954 (3).

D[omènec] Carles (Barcelona, Edicions Joan Merli, 1928).

Cartes meridionals (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929).

---

* Doy una relación, que creo completa, de los títulos publicados por el escritor ampurdanés. Considero como edición original las ediciones en catalán de algunos libros que, por las circunstancias, tuvieron que publicarse primero en castellano: *Rusiñol y su tiempo, El pintor Joaquín Mir* y *Un señor de Barcelona.* Agradeceré cualquier sugerencia o rectificación sobre los datos de esta bibliografía.

(1) En la contraportada de *Rússia* se indica que está en prensa una tercera edición de *Coses vistes.* No sabemos si llegó a aparecer.

(2) Encuentro la referencia a la quinta edición en el ejemplar que poseo de la obra: no he podido ver las anteriores, aparecidas el mismo año. Esta obra se ha incluido en el volumen de obras completas, titulado *El Nord.*

(3) Tengo noticia de una edición de lujo, de tiraje muy reducido, que no he podido consultar. Hay también ediciones de lujo de *Rusiñol y su tiempo* y de *Cadaqués,* de difícil consulta.

Madrid (Un dietari) (Barcelona, Edicions de la Nova Revista, 1929); 2.ª ed. Barcelona, Editorial Selecta, 1957 (4).

Francesc Cambó (Materials per una història d'aquests últims anys) (Barcelona, vol. I, Edicions de La Nova Revista, 1928; vol II, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929; vol. III, íd., 1930).

El sistema de Francesc Pujols (Manual d'Hiparxiologia) (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1931).

Vint-i-cinc anys de política catalanista (L'obra d'en Cambó) (Barcelona, 1931).

Madrid (L'adveniment de la República) (Barcelona, Biblioteca Catalana d'Autors Independents, 1933).

Viatge a Catalunya (Barcelona, Biblioteca Catalana d'Autors Independents, 1934); 2.ª ed. Barcelona, Editorial Ancora, 1946.

Cadaqués (Barcelona, Editorial Joventut, 1947).

Bodegó amb peixos (Barcelona, Editorial Selecta, 1950).

L'illa dels castanyers (Barcelona, Editorial Selecta, 1951).

Pa i Raïm (Barcelona, Editorial Selecta, 1951).

Un senyor de Barcelona (Barcelona, Editorial Selecta, 1951); 2.ª ed. íd., 1953; 3.ª ed. íd., 1962; 4.ª ed. Barcelona, Edicions Destino, 1966.

El carrer estret (Barcelona, Editorial Selecta, 1952); 2.ª ed. íd., 1953; 3.ª ed. íd., 1962.

Llagosta i pollastre (Sobre la cuina catalana) (Barcelona, Editorial Selecta, 1952).

El vent de garbí (Barcelona, Editorial Selecta, 1952).

Girona (Un llibre de records) (Barcelona, Editorial Selecta, 1952); 2.ª ed. íd., 1956.

Els pagesos (Barcelona, Editorial Selecta, 1952); 2.ª ed. íd., 1952; 3.ª ed. íd., 1959.

Nocturn de primavera (Novel.la) (Barcelona, Editorial Selecta, 1953).

Els anys (El pas de la vida) (Barcelona, Editorial Selecta, 1953).

Les hores (El pas de l'any) (Barcelona, Editorial Selecta, 1953).

Contraban (Barcelona, Editorial Selecta, 1954).

Peix fregit (Palafrugell, 1954).

L'Empordanet (Barcelona, Editorial Selecta, 1954); 2.ª ed. íd., 1958.

Cartes d'Itàlia (Barcelona, Editorial Selecta, 1955).

Santiago Rusiñol i el seu temps (Barcelona, Editorial Selecta, 1955); 2.ª ed. íd., 1961.

Els moments (El pas de les hores) (Barcelona, Editorial Selecta, 1955).

Week-end (d'estiu) a New-York (Barcelona, Editorial Selecta, 1955).

De l'Empordanet a Barcelona (Barcelona, Editorial Selecta, 1956).

Primers escrits (Barcelona, Editorial Selecta, 1956).

Aigua salada (Barcelona, Editorial Selecta, 1956).

Mar de mestral (Barcelona, Editorial Selecta, 1956).

Barcelona (Papers d'un estudiant) (Barcelona, Editorial Selecta, 1956).

Primers viatges (Barcelona, Editorial Selecta, 1957).

Casa de dispeses (Barcelona, Editorial Selecta, 1957).

La vida amarga (Històries i fantasies) (Barcelona, Editorial Selecta, 1957).

Les illes (Barcelona, Editorial Selecta, 1957).

El meu país (Barcelona, Editorial Selecta, 1958).

Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 1.ª sèrie, 1958); 2.ª ed. íd., 1960.

Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 2.ª sèrie, 1958); 2.ª ed. íd., 1964.

Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 3.ª sèrie, 1959).

Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 4.ª sèrie, 1959).

---

(4) Este libro ha sido incluido en el volumen de obras completas *Primera volada.*

De l'Empordanet a Andorra (Barcelona, Editorial Selecta, 1959).
Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 5.ª sèrie, 1960).
Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 6.ª sèrie, 1960).
El pintor Joaquim Mir (Barcelona, Editorial Selecta, 1960).
Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 7.ª sèrie, 1961).
Un senyor de la Terra del Foc (Barcelona, Editorial Selecta, 1961).
Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 8.ª sèrie, 1962).
Homenots (Barcelona, Editorial Selecta, 9.ª sèrie, 1962).
La Catalunya Vella (Notes de viatge) (Barcelona, Editorial Teide, 1965).
El Quaderns gris (Un dietari) (Barcelona, Edicions Destino, 1966).
Aigua de Mar (Barcelona, Edicions Destino, 1966).
Primera volada (Tres ciutats: Girona, un llibre de records.—Barcelona, una discussió entranyable.—Madrid, 1921. Un dietari) (Barcelona, Edicions Destino, 1966).
Sobre París i França (Notes sobre París.—Petits assaigs de França) (Barcelona, Edicions Destino, 1967).
El Nord Cartes de lluny.—Cartes de més lluny.—Viatge a Rússia el 1925) (Barcelona, Edicions Destino, 1967).
Llibre de lectura (Barcelona, Edicions Destino, 1967).

En Castellano

Las alimañas (Madrid, Ediciones Alfa, s. a., 1920 [?]).
Historia de la Segunda República Española (Barcelona, Ediciones Destino, 4 volúmenes, 1940-1941).
Costa Brava (Guía general y verídica) (Barcelona, Ediciones Destino, 1941); 2.ª edición, íd., 1945; 3.ª ed. íd., 1948; 4.ª ed. íd., 1955; 5.ª ed. íd., 1965 (5).
Las ciudades y el mar (Librería-Editorial Argos, Barcelona, 1942).
Viaje en autobús (Barcelona, Ediciones Destino, 1942); 2.ª ed. íd., 1943; 3.ª ed. ídem, 1948.
Humor honesto y vago (Barcelona, Ediciones Destino, 1942); 2.ª ed. íd., 1956.
La huída del tiempo (Barcelona, Ediciones Destino, 1945).
Viaje a pie (Barcelona, Ediciones Destino, 1949).
Guía de Mallorca, Menorca e Ibiza (Barcelona, Ediciones Destino, 1950); 2.ª ed. ídem, 1962 (6).
Lo infinitamente pequeño (Barcelona, Ediciones Destino, 1954).
Israel en los presentes días (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1958).
Viaje a América (Barcelona, Ediciones Destino, 1960).
Cataluña (Barcelona, Ediciones Destino, 1961); 2.ª ed. íd., 1963; 3.ª ed. id., 1966.

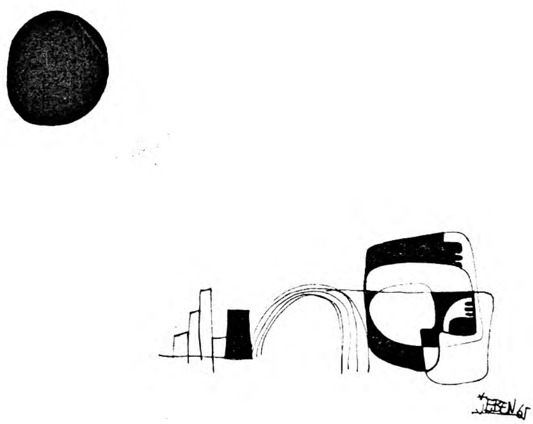
Traducciones

Vida de Manolo (contada por él mismo) (Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S. A., Mundo Latino, 1930); 2.ª ed. Barcelona, Ediciones Destino, 1947.

---

(5) En algunas ediciones el título es *Guía de la Costa Brava.*
(6) En la segunda edición el título es *Mallorca, Menorca e Ibiza.*

Rusiñol y su tiempo (Barcelona, Editorial Barna, 1942).
El pintor Joaquín Mir (Barcelona, Ediciones Destino, 1944).
Un señor de Barcelona (Barcelona, Ediciones Destino, 1945); 2.ª ed. íd.
La calle estrecha (Barcelona, Ediciones Destino, 1952).
Cosas del mar y de la Costa Brava (Barcelona, Editorial Juventud, 1957).
Historias del Ampurdán (Barcelona, Editorial Juventud, 1957).
Grandes tipos (Barcelona, Editorial Aedos, 1959).
Cadaqués (Barcelona, Editorial Juventud, 1964).



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

GENERACION DEL 37-38 EN LAS LETRAS ARGENTINAS

El estudio y exposición de este tema exige un planteo previo que podríamos proponer en los términos en que lo hiciera Pedro Salinas cuando intentó discriminar si había o no generación del 98.

Nuestro tema quedaría entonces presentado con este interrogante: ¿existe en la Argentina de 1837-38 realmente un complejo espiritual unitario de realidad histórica, al que pueda aplicársele el designativo de generación? Y el planteo surge inmediatamente: es necesaria la confrontación de los hechos literarios, sociales, filosóficos, de la Argentina del 37-38, con los caracteres constitutivos de una generación, con los factores que resultan esenciales para que podamos hablar de una generación literaria.

Pero, ¿cuáles son esos factores, cuáles esos caracteres? ¿Qué entendemos por generación? La actualidad de este concepto no quiere decir que su aplicación práctica en la historia literaria sea una conquista reciente, pero sí lo es la base teórica de esa práctica, su fundamentación científica. En el actual estado de los problemas histórico-espirituales, cuando se trata de encontrar las raíces de donde procede la dirección unitaria de todos los dominios del espíritu humano (filosofía, política, literatura, etc.) se hace imprescindible el planteo doctrinario del concepto de generación. Pero es a la ciencia literaria a la que interesa primordialmente ese concepto, pues no tiene casi otra posibilidad para lograr una visión de conjunto, para arrojar alguna luz sobre la dispersión de autores y creaciones, que la de ir agrupándolos según comunidades histórico-espirituales. La historia literaria que pretende exponer el curso de un desarrollo es, sin duda, la historia de las generaciones literarias y de sus creaciones. Esta palabra «generación» se está abriendo camino seguro en el mundo literario y para no citar sino algunos casos señalaré la *Historia de la literatura francesa,* de Thibaudet, constituida sobre la clasificación del hecho literario por generaciones (sus capítulos se intitulan: la generación de 1879; la generación de 1829, etc.); la *Historia de la literatura en el siglo XIX,* de Federico Kummer, aparecida en 1909; y en el campo

literario español, la denominación de generación del 98 (también las más recientes del 27 y 36 ya estudiadas como generaciones).

Dejando de lado el aspecto histórico de este problema que se presenta casi tan antiguo como la vida misma; sin entrar tampoco a estudiar las distintas teorías sobre el mismo (la de la eficacia vital o biológica, trasladada de genealogías físicas; la biológica, para la cual las generaciones son peldaños homogéneos de un ascenso continuo; la quiliástica, que eleva el problema de la generación a patrón de medida de la historia universal, etc.) me limitaré preferentemente al concepto histórico-espiritual tal como lo han formulado los alemanes, desde Dilthey en adelante, edificando toda una doctrina dentro de la ciencia de la historia literaria. El filósofo alemán construyó el concepto romántico-historicista de generación basándose en el ejemplo del romanticismo alemán. De su *Ensayo sobre Novalis,* de 1865, y de su ensayo *Acerca del estudio de la historia de las ciencias del hombre, de la sociedad y del estado,* resulta que para Dilthey una generación se respalda en un acontecimiento importante y sus miembros han nacido aproximadamente en los mismos años y se han formado dentro de circunstancias vitales semejantes; existe, pues, entre ellos una comunidad espiritual, una dirección única, concepto que, con caracteres particulares, encontramos en Ortega y Gasset. Para el español, la generación no es un puñado egregio de hombres, ni tampoco una masa, sino la fusión dinámica de ambos elementos en un nuevo cuerpo social, íntegro, con una minoría selecta y su muchedumbre, que se lanza sobre el ámbito de la existencia en una trayectoria vital determinada. Desde Dilthey hasta Jeschke hay una serie de ensayos sobre este punto, siendo las más aclaratorias los de Pinder, Weschler y Petersen. Federico Kummer nos habla, en la obra citada, de «coetaneidad» y no de «edad pareja»; habla de todos los hombres que viven por el mismo tiempo y no concede mayor valor a las fechas de nacimiento, sino al momento de aparición en escena, al de la creación. En suma, este escritor alemán señala como elementos formativos de una generación, la comunidad temporal y cultural. Julius Petersen ha de ampliar esos factores y en su estudio *Las generaciones literarias,* publicado en 1930, distingue los siguientes:

1.° Coincidencia de nacimiento (en el mismo año o en años cercanos). Esta proximidad temporal coloca a los individuos a la misma distancia y en el mismo grado de receptividad de los acontecimientos vitales o, en otros términos: un hecho importante deja su impronta en esos individuos a la misma o parecida edad. En consecuencia, el ser de un artista está predestinado no por su simple nacer, como lo anotara Pinder, sino por la situación en que le coloca ese nacer.

2.° Homogeneidad de educación o, en un sentido más amplio, de fuerzas concurrentes a la formación mental del individuo; es decir, similitud de ideas, de doctrinas, del clima espiritual en que se mueve un grupo de hombres nacidos en los mismos años.

3.° Relaciones personales entre los hombres de la generación.

4.° Acontecimiento o experiencia generacional (factor decisivo) que al operar sobre un grupo provoca un estado de conciencia colectivo. Puede ser un hecho cultural como el Renacimiento, un hecho religioso como la Reforma o lo que Petersen llama hecho catastrófico: guerra o revolución.

5.° Caudillaje o, para usar un término alemán, el Fürertum; la presencia de un director, de un maestro o guía del movimiento.

6.° La existencia de un lenguaje generacional, de un modo de hablar, de expresarse, común a los individuos que componen la comunidad temporal.

7.° El anquilosamiento o parálisis de la generación anterior que provoca, naturalmente, la rebelión, el ataque del nuevo grupo. En realidad podemos decir que surge una nueva generación cuando jóvenes de la misma edad toman conciencia de que quieren algo distinto de los mayores.

Expuestos algunos conceptos capitales de la doctrina alemana y analizados sus factores según el criterio de Petersen, podemos, ahora sí, volver al planteamiento inicial del tema e indagar si en la Argentina del 37-38 se dan esas notas distintivas de una generación. Comenzaremos por el primer factor, el cronológico o genético. Los escritores de la llamada joven generación del 37 nacen entre los años 1805 y 1820, poco más o menos. Hay indudablemente bastante distancia temporal entre el nacimiento de Esteban Echeverría (1805) y el de José Mármol (1817), para mencionar dos figuras señeras del grupo; pero si nos atenemos al supuesto de la coetaneidad de Kummer, es evidente que el momento de aparición de estos jóvenes en la palestra literaria, en el campo doctrinario nacional es el mismo para todos ellos; su determinación se prolonga en muchos de ellos más allá del 53 y se proyecta a lo largo del período de organización. Analicemos el segundo factor, la similitud de fuerzas espirituales concurrentes en la formación mental de los individuos de un grupo temporal. Los escritores de este momento, universitarios unos, autodidactos otros, están todos saturados de un eclecticismo intelectual que favorece su libre desenvolvimiento en el mundo de las ideas, eclecticismo de que han de distanciarse después (el mismo Echeverría hará su crítica), pero no puede negarse que Cousin ejerció en 1837 una gran atracción sobre los jóvenes del Salón Literario. Todos están formados bajo el doble

incentivo de la filosofía sensualista y la ética basada en el libre albedrío que Alcorta exponía desde su cátedra, y el sansimonismo de cuño intelectualista. De los movimientos filosóficos y sociológicos de la Europa romántica del 30 surgió esa generación cuya educación se nutría en la lectura de Lerminier, Leroux, Sainte-Beuve, «los que más nos arrastraban», según palabras de Vicente Fidel López. Se discutía a Byron, se leían obras de Hugo, de Musset, trabajos sobre Schiller y Goethe, sin dejar de sentirse por eso devorados por la fiebre de la acción. Pero son, ante todo, hombres de pensamiento, hombres de principios. Pasemos al tercer elemento: las relaciones personales entre los miembros de la Comunidad. De las referencias de los propios integrantes de la joven generación surgen, evidentemente, los vínculos que los unieron, los contactos periódicos en reuniones literarias como las realizadas en la casa de Miguel Cané o los del Salón Literario de Marcos Sastre, o en reuniones políticas como la Asociación de Mayo o Joven Generación Argentina. Tampoco faltaban las relaciones epistolares con quienes no se hallaban en ese momento en el centro vital de la Nación, Buenos Aires. Sarmiento, en julio de 1838, contesta desde San Juan a Alberdi y le dice: «En cuanto a la gloriosa tarea que se proponen los jóvenes de ese país y que usted me indica, de dar una marcha peculiar y nacional a nuestra literatura, lo creo indispensable, necesario y posible. Si pudieran valer en esta época los pequeños esfuerzos de un número reducido de amigos, amantes de la civilización, contribuiríamos de todo nuestro corazón a tan plausible objeto: por ahora puede usted contar con mi decisión... este libertinaje literario que en mí existe, me ha hecho abrazar con ardor las ideas que se apuntaron en algunos discursos del Salón Literario de esta capital» (1). Si bien es cierto que la tiranía disuelve este grupo y lanza sus miembros a la proscripción, el vínculo espiritual e ideológico se mantiene aun a la distancia, pues todos trabajan desde el Uruguay o Chile, en Córdoba o en San Juan, impulsados por un mismo ideario. El cuarto factor es el acontecimiento o experiencia generacional. En este caso ese hecho histórico podría ser de los determinados catastróficos: la dictadura rosista es el aglutinante que provoca un estado de conciencia colectivo. El escritor frente al problema social y político que le impone la dictadura, siente ahondarse su responsabilidad y se afirma en fórmulas de literatura comprometida. Hasta las confesiones íntimas, en la esperanza o en la ilusión amorosa, reflejan de alguna manera la realidad argentina. Tanto el panfleto político como el análisis psicológico, la novela y el cuento, la poesía, el teatro, revelan esa integración

(1) Carta del 6 de julio de 1838, incluida en los *Escritos Póstumos*, de Alberdi, t. XV, Buenos Aires, 1900.

de los problemas individuales con el gran problema nacional. Los planteos del escritor se detienen en definiciones compartibles por el grupo representativo que se sitúa frente a la tiranía. Hay, pues, un problema común: la profunda crisis producida por el prolongamiento estéril de la dictadura; y nada más revelador que eso para la existencia de una generación. Las soluciones podrán ser diversas, dando así origen a las escuelas literarias, pero el problema ha de ser único. En la Argentina del 37-38, incluso las soluciones pueden, bajo un credo común, el de la democracia, y un solo programa, elaborar una tradición centrada en mayo, como destino integral y dispuesto a la vez en progresión sin término. La del año 37 es la única generación intelectual, según Carlos A. Erro, que se ha trazado un programa común y se ha agrupado. «Antes y después —agrega— se han agrupado los políticos, mientras los intelectuales andaban cada uno por su lado; cada uno con su solución propia para los problemas del país». Mayo, Progreso y Democracia son las soluciones definitivas de este movimiento. «Así nuestro trabajo —dice E. Echeverría— se eslabonaba a la tradición (se refiere a la de Mayo), la tomábamos como punto de partida, no repudiábamos el legado de nuestros padres y antecesores, antes al contrario, adoptábamos como legítima herencia las tradiciones progresivas de la Revolución de Mayo con la mira de perfeccionarlas o complementarlas.» (2). El quinto factor es la presencia de un caudillo: esta generación tuvo sin duda un director, Esteban Echeverría. Aunque sus ideas se enraizan en las de sus maestros franceses e italianos, supo acomodarlas a la realidad argentina y fijar así el sentido colonial del Gobierno de Rosas frente al que definió la posición de unitarios y federales como dos formas de vida, más que como partidos políticos. Sin embargo, Echeverría no puede ser considerado sino como iniciador, y así lo reconocieron en su fervor contemporáneo Juan M. Gutiérrez y Juan B. Alberdi: se adelantó en materia doctrinaria, estética y aún lingüística, fijando los carriles por los que habría de moverse esa generación. «Nuestros puntos de arranque y de reunión serán la democracia. Política, filosofía, religión, arte, ciencia, todo... deberá encaminarse a fundar el imperio de la democracia... Arte que no se anime de su espíritu será infecundo», dice Echeverría. Y agrega: «Todo pensamiento tiene su propia y adecuada forma; cada artista original, una idea y una reflexión característica; cada siglo, una poesía y cada pueblo o civilización, sus formas artísticas» (3). Señala de esta manera el programa

(2) En *Obras Completas*, tomo 4.º

(3) Del *Dogma Socialista*.

estético que no reconoce forma ninguna absoluta; todas son buenas con tal que representen viva y característicamente la concepción del arte y haciendo suya una definición de Hugo, declara que el Romanticismo no es sino el Liberalismo en literatura. Proponía así una litetura adecuada a los principios de la libertad instituidos en el Dogma. En el plano idiomático fijó también la posición del grupo: «Aunque no reconocemos al pueblo como legislador del idioma, creemos, sin embargo, que en primer lugar el uso general y continuo, y en segundo el de los escritores de monta, son la autoridad única de legitimación y sanción en esta materia» (4). Como se observa, Echeverría habla en nombre de un grupo del cual se siente, sin duda, guía y maestro. Y entramos así en el sexto factor: el lenguaje o estilo generacional. De las palabras transcritas se infiere que la generación del 37 se expresa con un solo verbo, el que Alberdi llamara «verbo de la democracia» que, aun diverso en la matización peculiar de cada autor (fino como un estilete en su tarea de analista severo en J. B. Alberdi; con fuerza terrible o conmovedora en Sarmiento; de poder evocador y pujanza de colorido en V. F. López, o con exuberancia de vida e inspiración desbordante en Mármol) permanece único en su fondo romántico de tinte filosófico, apostolado social, colorido local y tono melancólico. Como lo señalara Alberdi, la poesía de su generación estaba más atenta al fondo que a la forma del pensamiento, a la idea que al estilo; más cuidadosa del peso de las expresiones que de la pureza gramatical. Llegamos por fin al último de los elementos señalados por Petersen: el anquilosamiento de la generación anterior. Nadie podría negar que este momento del 37-38 señala justamente nuestra emancipación intelectual de España. La prédica liberal de Echeverría y sus amigos adquiere un marcado tono antiespañol, al combatir la tradición clásica en las letras (hasta entonces única predominante) y toda forma de cultura hispanocolonial. Juzgan extraña a la literatura española, cuya índole objetiva y plástica cimo lo señalara Echeverría, no se avenía con el carácter idealista, subjetivo y social de la nueva comunidad, e ignoran la producción inmediatamente anterior de cuño seudoclásico. Aún en el campo idiomático se manifiesta igual rechazo frente al absolutismo lingüístico español, acatado hasta entonces sin discusión. Tanto Sarmiento, como Gutiérrez y Echeverría, juzgaban que España había quedado atrasada en la evolución del pensamiento filosófico. Había que demoler, al decir de Gutiérrez, las fábricas del

(4) Notas que acompañan a *El ángel caído,* en «Obras Completas», vol. 2.º

clasicismo infecundo valiéndose de instrumentos que se rejuvenecerían bajo la inspiración de un pensamiento innovador. No es difícil, después del análisis realizado, encontrar la respuesta a la pregunta inicial, ¿existe en la Argentina de 1837-38 un complejo espiritual unitario, de realidad histórica, que merezca el nombre de generación? Creemos haberlo demostrado.—HEBE CAMPANELLA.

CHARLES MORAZE Y LA ANTROPOLOGIA HISTORICA *

Para el hombre contemporáneo, el tema de la Historia entendida en su doble dimensión de ciencia y acción, por usar la terminología de Croce, constituye una referencia imprescindible en el marco de cualquier quehacer intelectual. Desde las primeras décadas del siglo XIX hasta nuestros días la teoría de la Historia, que ha pasado por diferentes vicisitudes de estimación, recelo e inaceptación, viene impregnando con su problemática cualquier proyecto del pensamiento actual, cualquier reflexión sobre su sentido. Muchas razones podrían aducirse como motivo de la persistencia de este fenómeno, a lo largo de los últimos lustros de nuestra anterior centuria y del tiempo transcurrido de la presente. Una de ellas, sin duda alguna, es el hecho decisivo de que los más grandes historiadores de esta época han aportado, en un colosal esfuerzo esclarecedor, juntamente con su gran obra historiográfica muy enjuiciosas y variadas sugerencias y definiciones de teoría y metodología de la Historia.

Pero junto a ello es de justicia destacar, como se hace por lo demás con frecuencia, la responsabilidad que —en la vivencia de la Historia como condición irreductible del ser humano y como instrumento precioso para la comprensión de su realidad en los distintos planos en que ésta se revela—, cabe a esa corriente de pensamiento que ha sido bautizada en la historia de la filosofía con el nombre de «el Historicismo», «la más grande revolución espiritual» sufrida por la mente occidental, según la frase calificatoria, vanidosa y, a todas luces, excesiva, que le dedicó su más conspicuo representante Federico Meinecke. Pese a las duras críticas que al historicismo dedicaron figuras de la talla de Nietzsche, en fecha muy temprana, o de Husserl, Huizinga, Troeltsch, Va-

* *La Logique de L'Histoire.* «Les Essais» CXXIX. Gallimard. París, 1967.

léry, o Popper, etc., posteriormente, entre otras muchas, y a que el saber histórico contemporáneo ha puesto en cuestión gran parte de sus postulados fundamentales, la marea inundatoria de esta corriente y su específica formulación de la historicidad anega las riberas de nuestra circunstancia.

Hoy la historicidad, tras un proceso en que la Historia «va apretando cada vez más la existencia humana» —ha escrito Zubiri—, «pugna por introducirse» en el propio ser del hombre, contribuyendo, cada vez más radicalmente, a su problematicidad. Esta es una de las características fundamentales de nuestro tiempo y así lo han visto gran parte de los teóricos que historian cualquier actividad humana desde la literatura a la ciencia, pasando por el arte, la religión, la política y la filosofía. «Solemos creer —ha dicho Barraclough— que vivimos en una edad científica, pero en un sentido más profundo todos vivimos —incluso, desde Darwin, los cultivadores de las ciencias naturales— en una edad histórica, o en una edad de historicismo. Esa es quizá la razón y justificación de nuestro interés por la historia». Y coincidiendo con Zubiri, afirma que ésta «se ha convertido, nos guste o no, en una parte inseparable de nuestro ser y de nuestras actividades mentales». A ello responde ese cambio de perspectiva del actual modo de hacer histórico, que tiende a sustituir el planteamiento formal de esta actividad humana por una visión antropológica en la que inserta su proceso, como ha señalado Díez del Corral. Porque, en definitiva, sea el hombre sujeto de la Historia, agente o autor, o él mismo Historia, lo cierto es que la conciencia de su singular historicidad le eleva sobre el mundo de los otros seres vivos, liberándole de los condicionamientos que en éstos llevan consigo un comportamiento antihistórico.

Si sobre la base de la toma de conciencia de esta historicidad, como fenómeno trascendente a cualquier resultado humano, ha tomado nueva orientación el camino de la filosofía y ciencia contemporáneas, según ha destacado Brehier, en gran medida la peculiaridad del pensamiento de hoy, respecto del de otras épocas ancladas en pasadas centurias, responde a ese «elemento realmente nuevo» —en frase de Collingwood—, que es la aparición de la Historia, en cuanto referencia obligada de todo saber. Ese tránsito de la «Idea de la Naturaleza a la idea de la Historia», al que asiste nuestro contorno intelectual, afecta, en mayor grado que a los otros campos del saber y de manera más profunda, al propio sector del conocimiento histórico, de forma que puede afirmarse que la condición general de buen historiador acaba, en nuestro contexto, desembocando en un enfrentamiento sistemático con esta problemática, haciéndose cuestión rigurosamente de ella. Hoy quien esté comprometido en la tarea de historiar, no puede marginar esa necesidad insos-

layable, puesta de relieve por Maravall, que agobia a este campo del saber de reflexionar sobre sí mismo y someter a revisión sus objetivos y métodos, si quiere situarse al nivel epistemológico y científico que le corresponde. Preciso testimonio de esta inquietud reflexiva, entre nosotros, y serio tratamiento de las cuestiones históricas a la luz crítica de la nueva gnoseología que proporciona la física moderna, cauce de apertura de insospechadas posibilidades para el saber histórico es el propio y concienzudo libro de Maravall, publicado ya hace algunos años por la *Revista de Occidente.*

Pues bien, en esta misma línea de autorreflexión de los profesionales de la Historia, pero tipificando una visión singular y un puesto de observación personal, muy distinto del mantenido por el autor anterior, se encuentra el libro de Charles Morazé, *La Logique de l'Histoire,* de reciente aparición, incluido en la prestigiosa colección «Les Essais», de la Editorial francesa Gallimard. El mismo historiador confiesa, al principio de su estudio, que su especulación al tiempo que es una obra de pura teoría, aparece también como «la expresión» de una preocupación de conciencia, a saber: esclarecerse a sí mismo, y de este modo a su contorno, cuál es el nivel moral de una fase histórica, donde la violencia, institucionalizada y potenciada por la aportación de las tecnologías, se nos presenta como el dato fundamental de nuestro tiempo, y qué posibilidades de esperanza ofrece, para hacer cara a esta situación, el camino de la Historia, en tanto que síntesis de diversas comunicaciones científicas. Se trata de «encontrar los motivos de nuestras peligrosas contradicciones presentes y de discernir también qué razón existe para esperar que éstas sean superadas y a qué precio». De ahí que, en el marco del estudio de Morazé, haya una transparencia continua de «intenciones morales», que se manifiesta en la dualidad de tono empleada, donde el afán de lo deseable se superpone a la precisión de lo indicativo.

Morazé llega al planteamiento de esta preocupación con el aval que le presta su condición de historiador experimentado en los campos de los movimientos sociales y de la economía. Por ello, sus observaciones teóricas tienen la garantía del que ha recorrido en otros momentos el sendero de la investigación y verificación historiográficas. Esa puede ser la razón de la constatación de un universo en conflicto (donde es clara la conexión entre ciencia y destrucción, entre perfección técnica alcanzada y violencia, y en el que los factores conflictuales y disgregadores que enfrentan a las comunidades humanas se alojan en lugares inicialmente tan exentos de fuerza airada como la literatura y el lenguaje, la música y la pintura) responda a la observación del hecho de que, después de una larga experiencia histórica, los hombres «se oponen

todavía brutalmente» y existen pueblos alienados todavía en la esclavitud del poder violento. Esta oposición, a juicio de Morazé, ha llegado a ser tan radical que a un observador superficial del comportamiento humano en nuestro presente histórico, podría parecerle esta situación algo inherente al ser mismo de la Humanidad. Pero la realidad no es esa. La aplicación de un serio modelo de interpretación del acontecer, del proceso histórico nos ofrece una explicación coherente de tal suceso. Este modelo es el esquema del comportamiento biológico según las formulaciones típicas del evolucionismo. Para Morazé el esquema evolucionista —«tan combatido en sus primeros momentos» y «mejor estimado posteriormente» como «antídoto del marxismo», pese a que Marx monta su dialéctica histórica sobre el esqueleto de un plan familiar a los naturalistas—, representa un buen acceso provisional a la reconstitución del proceso histórico.

Partiendo de la necesidad de conexionar, en situación de dependencia y de estrechas relaciones, Biología e Historia, pues entiende que el mundo histórico es, en alguno de sus aspectos, una formidable «ampliación» de lo que revela el microscopio, el teórico e historiador francés encuentra en la Biología «un modelo susceptible de ser verificado y precisado gracias a una experimentación continuamente controlable», dentro del cual el dato relevante es la sustitución de unos seres vivientes por otros, en virtud de una dinámica superadora determinada por un conjunto de acciones repetidas, que guarda la especie. En una primera, aunque no suficientemente cercana, aproximación al comportamiento dilucidado en el proceso histórico, no cabe duda que el modelo biológico contiene una cierta virtualidad interpretativa, tal como señala Morazé, para la explicación de los conflictos que agobian nuestro presente como un afán necesario y competitivo de subsistir. Pero una mirada más profunda, un análisis más concienzudo de los conjuntos antropológicos demuestra la inadecuación de este modelo, al revelar en éstos, por de pronto, la existencia de conciencia y voluntad, la facultad de utilizar un repertorio de posibilidades, en rebelión incluso, y en casos extremos, contra el comportamiento generalizado, el hecho, en fin, diferenciador que distingue aún en el estrecho recinto de las mismas características biológicas, unos conjuntos de otros. Si esto no fuera así, si el hombre no contara con este factor racional y, en última instancia, moralizante, si no se hallara inserto en una estructura ética, el mundo sería el producto de simples antagonismos, con solución favorable para los más fuertes, descrito por algunos teóricos del darvinismo social.

Pero un sentimiento solidario, un impulso a la unidad, una creencia secreta nos revela, por debajo de los combates y miserias de

nuestro mundo, la existencia implícita, que cada uno experimenta en sí mismo, de la emoción de la unidad humana, a lo largo de esa corriente de oposición entre los hombres y de progreso condicionado por ella. Pues bien, esa condición o función, como escribe Morazé, que nos comunica que nos reduce a unidad, que nos solidariza en cuanto miembros de la Humanidad es la *historicidad*, concepto que está puesto en cuestión a lo largo de todas las páginas del libro, y que se describe como la función o grupo de funciones, que definen en el hombre la inexorabilidad del cambio, en un ámbito de condiciones físicas, personales y colectivas, de determinismos naturales y de imperativos racionales y morales, y someten su libertad al dualismo de la limitación y de la elección y el comportamiento al contraste continuo entre equilibrio y desequilibrio.

La historicidad para Morazé es una noción patentizada a la circunstancia contemporánea, que tipifica su tiempo y que abre «un nuevo camino a la investigación histórica» pese a que su categoría conceptual no cuenta todavía con los suficientes elementos de aclaración, al menos en el sentido en que él la utiliza. En cualquier caso sirve, según él, para «fundar la esperanza», por encima de esta violenta plataforma de diferenciaciones, de una «común razón de ser». Al secularizar de esta manera los rasgos de unión entre los hombres, Morazé nos dota, sorprendentemente, de un optimismo antropológico de base, que convierte a esta situación de violencia que asedia al mundo, en un pasaje transitorio del tiempo que nos ha caído en suerte vivir y que conduce, aunque por distintos caminos, inexorablemente, a la solidaridad preconizada por Marx.

Los rasgos de esta función o grupo de funciones en que consiste la historicidad, se transparentan en los acontecimientos no sometidos al control de la especie ni sucedidos en el orden anterior de la materia, sino dotados de individualidad, esto es, humanos, aunque configurados por la presión de la naturaleza y del medio en que se producen, cuando han superado el momento de selección histórica. Porque, para Morazé, el acontecimiento sólo alcanza el rango de memorable, y en tanto que tal, abierto hacia el futuro, cuando ha sido capaz, por su excepcionalidad, «de suscitar por encima de su desarrollo efímero, una realidad duradera», gracias a la acción selectiva de la época que, al conmemorarlo con vistas a las necesidades de su presente, lo convierte en Historia. De nuevo, el modelo biológico demuestra aquí, para Morazé, sus posibilidades interpretativas. Las épocas, las comunidades y las culturas jerarquizan la persistencia de los acontecimientos y sus manifestaciones, según un orden de poder vital que los lanza al futuro o los hunde en la penumbra del olvido, haciéndoles

perecer en el litigio. «Cada nación, cada clase social, tiene sus héroes», —escribe Morazé—. «Los hombres iguales ante la naturaleza, no lo son ante la Historia»; el hecho, recogido por la Historia, conmemorado, está «inspirado por la experiencia vivida de los que lo celebran», responde más «a las necesidades de conmemoración» que a su real existencia.

De ahí la tarea de depurar el proceso histórico condicionado por esta selectividad, a través de un viaje exploratorio por el mundo de las posibilidades históricas de la mano de la imaginación. (Morazé propugna una dialéctica de lo posible a lo cierto.) La importancia de la imaginación como instrumento valioso en el ámbito de la comprensión histórica había sido ya señalada por Benedetto Croce, y enlazando con esta perspectiva, Morazé acentúa el papel de las acciones imaginativas, tanto en el universo personal del historiador como en el curso del mismo proceso histórico, donde ocupan un «lugar esencial» por su condición de traducciones de lo real que adoptan la forma de estructuras de imágenes para expresarse. Todo lo que atañe al hombre, desde su relación con el misterio divino hasta la más banal actividad, obtiene un orden de representación. Desde el lenguaje al mito, todas las imágenes de grupos que han alcanzado vigencia en algún tiempo y que responden a la conveniencia y voluntad de la clase dominante, han condicionado, si no determinado, el acontecer histórico y su propia interpretación.

Proceder a la desmitificación, a la diferenciación y hallazgo de los motivos de tales imágenes, a la extracción del fondo real de los símbolos —preciosa ayuda en el juego racional— es misión de una nueva lógica del proceso histórico. Para llevar adelante esta misión el pensamiento de hoy cuenta con el sorprendente despliegue de las disciplinas psicosociológicas y su instrumental, cuyo estudio, según señala Morazé, de los mitos y hechos lingüísticos aporta «las mayores novedades para explicitar lo que Marx designaba con el apellido de superestructuras». (Hay un eco de Windelband en esta utilitaria llamada a la Psicología. Para el gran historicista, esta disciplina estaría a mitad de distancia entre las ciencias de la Naturaleza y la Historia.)

Por esta vía de esclarecimiento Morazé entiende que se abre el paisaje al horizonte de la realidad, de la verdad y certeza históricas, tras el telón que forma el compacto bosque de los condicionantes conscientes o inconscientes, que escapan al control humano. Bajo el juego de contraposiciones, de contrastes que continuamente manipula Morazé (imaginario-real, posible-cierto, singular-plural, azar-necesidad, vida-muerte, etc.) bajo el fino análisis de las diferentes culturas históricas, vinculadas a sus geografías respectivas, subyace el afán de

asistir a una superación de la era tecnológica y violenta, por una era científica donde la racionalización del mundo traiga como resultado la reinstalación del buen sentido en la Humanidad y la abolición definitiva de la destrucción humana. Una cierta esperanza platónica de gobierno de la sabiduría late en este afán, unida a la pretensión de dar validez a una Historia universal, que supere la insolidaria irreductibilidad de las Historias particulares y la concepción de que aquélla constituye una suma algebraica de éstas, intento que recuerda la inquieta preocupación de Jaspers tras el último estremecimiento bélico.

Este es el sentido del libro de Morazé que, en algún momento de su elaboración, el autor pensó en llamar «tratado de Antropología» y que constituye una Antropología histórica. Para Morazé la Historia en cuanto tal es, fundamentalmente, «la aprehensión de una lógica expresiva del desarrollo», que apoya su edificio intelectual en las aportaciones de la Psicología y la Sociología, lo cual no deja de alcanzar singularidad en el campo de la teoría histórica. Tales disciplinas para el historiador francés, desde ahora, vienen a ser las nodrizas de «la inteligencia del tiempo» en que consiste el saber histórico, según su propia expresión utilizada en «Les bourgeois conquerants».

El libro es un interesante y denso arsenal de problemas que, sin duda alguna, suscitarán la atención de los especialistas de la Historia.—DIEGO MATEO DEL PERAL.

EN TORNO A «CRONICA DEL ALBA» (1)

RAMÓN SENDER O LA REALIDAD PERDIDA

Hasta 1965, el nombre de Ramón Sender era casi desconocido en España, su propio país. Era uno de los muchos casos de escritores e intelectuales exilados a raíz de la guerra civil, cuya obra resultaba casi inencontrable, desconocida para el gran público, y sobre todo —y esto es más flagrante— de las nuevas generaciones literarias. Sender, como escritor de la diáspora, tuvo menos suerte que otros colegas, que Barea, pongo por caso. El exilio le hizo recorrer varios países, en un

(1) *Crónica del alba.* Editora Delos-Aymá. Barcelona, 1965, 1966, 1967.
1.—*Crónica del alba. Hipógrifo violento. La quinta Julieta.* 413 pp.
2.—*El mancebo y los héroes. La onza de oro. Los niveles del existir.* 466 pp.
3.—*Los términos del presagio. La orilla donde los locos sonríen. La vida comienza ahora.* 616 pp.

vagabundaje forzoso, hasta recalar en un puerto estable, en los Estados Unidos, en Nuevo México. En ningún momento se detuvo su vocación de escritor; pero sus libros se publicaban en editoriales muy dispersas, de muy escasa entidad, distribuidas por varios países sudamericanos. Durante los últimos años, su estancia en un país de habla no hispana supuso también la escasa repercusión de sus libros, siempre de difícil acceso. Por otra parte, su postura en la contienda española, siempre rabiosamente independiente, fue inequívocamente contraria al bando vencedor, lo que trajo también como consecuencia su proscripción como literato, y la censura hacia sus libros, que alcanzó no solamente a sus obras comprometidas en la dialéctica política española, sino también a todo el resto de su obra de mera creación literaria.

Al terminar la guerra, la censura recogió materialmente los fondos editoriales donde se habían publicado los libros de Sender, y, durante mucho tiempo, la imagen del escritor se desvirtuó de hecho, gracias al esquematismo de una programación política, que poco tenía que ver con el sentido auténtico de su obra. Se «totalizó» la figura del escritor, y el anatema sobre el propagandista político se extendió a la obra entera del novelista. Aun hoy sus libros primeros, los que le dieron rápida fama durante los primeros años treinta, son inencontrables. *Imán, Orden público, Siete domingos rojos, La noche de las cien cabezas* o *Viaje a la aldea del crimen,* son un pálido recuerdo de viejos especialistas, o simples títulos en los catálogos de las monografías.

Esta situación, no obstante, no podía durar mucho tiempo. Ramón Sender era ya un novelista consagrado al terminar la guerra civil, y, además, un escritor al que el exilio no ha restado potencia creadora, y que, durante los últimos treinta años, ha continuado escribiendo y publicando con una fertilidad verdaderamente asombrosa. Hoy, Sender está considerado en toda América como uno de los mejores novelistas españoles vivos, y ha sido precisamente la crítica anglosajona, inglesa y norteamericana la que ha establecido este baremo. De este modo, los investigadores y críticos jóvenes españoles no tardaron en saber de la existencia del escritor, en acceder a su obra, y en escribir sobre ella. Sucesivamente, una serie de críticos presentaron a Sender ante el público español. Cuatro nombres son los que merecen destacarse: Domingo Pérez Minik, Juan Luis Alborg, J. M. Marra-López y Eugenio de Nora. Hacia 1965, año citado al principio de este comentario, Sender era ya un nombre conocido por los expertos y aficionados, algunas de sus obras habían penetrado ya en el mercado librero del país, y las jóvenes generaciones tomaban contacto con uno de los

artistas más sugerentes y atractivos de la narrativa española contemporánea.

De ahora en adelante, la figura de Sender tendrá su sitio obligado en la historia de la literatura española; o, mejor dicho, tendrá dos sitios diferentes. En efecto, la reaparición del escritor, tardía pero eficaz, no tiene hoy el mismo sentido que el que tuvo su irrupción en las letras españolas, en los años precedentes a la guerra civil. Este es un dato importante a considerar. La aparición de Sender tuvo mucho de rebeldía, de revolución, en años en los que la literatura española transitaba caminos de un evidente esteticismo, en los tiempos de la deshumanización del arte de Ortega, de primacía de la generación del 27, eminentemente poética, y en los que Benjamín Jarnés estaba considerado como el principal narrador del momento. Sender irrumpió en este paisaje idílico como un meteoro realista. Su formación como periodista, sus dotes de reportero espléndido, y su conexión con la circunstancia sociopolítica del país cargaban su literatura de verdadera dinamita realista. Por otra parte, la historia de España, la circunstancia del país, potenciaba esta actitud literaria. Eran tiempos eminentemente politizados, que favorecían la actitud realista del escritor, y lo convirtieron rápidamente en una figura consagrada. Su carrera, esmaltada por obras apasionadas, cruciales, que testificaban los contradictorios momentos de su patria, culminó con la aparición de una auténtica obra maestra, *Míster Witt en el Cantón,* que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1937, ya en plena guerra.

La derrota y el exilio interrumpieron esta fulgurante carrera. ¿La interrumpieron de verdad? Esto es lo que no aparece claro. Francia, Sudamérica y los Estados Unidos fueron a partir de entonces sus escenarios vitales, en los que el novelista, que trabajó durante muchos años como profesor de español, siguió escribiendo día tras día, incansablemente, como si escribir fuera la maldición a la que Sender ha estado sujeto irresistiblemente durante toda su vida. En pocos casos como el suyo puede observarse la vocación y la potencia irremediable de su profesión de escritor. Durante todos estos años, en circunstancias personales muy diversas, y algunas de ellas evidentemente difíciles, la obra de Sender ha ido creciendo de manera impresionante, hasta constituirse, hoy, en un verdadero hito de la narrativa española actual. Y, exceptuando la limpia y clara calidad de «Míster Witt», ha sido en este período de desgracia personal durante el que ha publicado el escritor sus obras mejores: *Contraataque, El rey y la reina, Los cinco libros de Ariadna, Réquiem por un campesino español* (*Mosén Millán* fue el título primitivo de esta pequeña obra maestra, considerada por muchos como la mejor del escritor), *El verdugo afable,*

La esfera, El lugar del hombre, las nueve novelas de *Crónica del alba* (su más considerable *summa* narrativa, sin lugar a dudas), *Bizancio, Epitalamio del prieto Trinidad, Novelas ejemplares de Cíbola,* y muchos otros, tan dignos de mención como los apuntados.

Mientras tanto, en España, a partir de 1955, tuvo lugar un experimento interesante: la aparición de una nueva generación realista, que intentó dar coherencia a la narrativa española. Este intento quedó frustrado por una serie de motivos muy diversos, y que merecen estudio detenido. No es éste el lugar para realizarlo, pero puede quedar constancia del hecho y de un dato inexcusable. Este grupo de escritores carecieron de libre posibilidad de expresarse, de maestros reconocidos y de conexión con la literatura universal de su momento. ¿Qué podía haber supuesto para ese bienintencionado grupo de escritores el conocimiento de Sender, o la influencia de Sender, en aquellos años sobre el público español? Quede apuntada la pregunta, en cierta manera estéril —lo son todas las suposiciones sobre algo que pudo suceder y no sucedió—, pero que podría explicar muchas cosas.

En 1965, como ya se ha dicho, Sender entra otra vez en contacto con el mercado editorial español. Es el año de la aparición en Ediciones Destino de su novela *El bandido adolescente,* narración basada en la vida de Billy el Niño, el célebre bandolero de Nuevo México. De entonces hasta hoy, en sólo tres años, han aparecido cinco nuevos libros del escritor, lo que indudablemente es todo un récord de productividad: *El bandido...,* el tercer y último volumen de *Crónica del alba* —que engloba otras tres novelas—, *Jubileo en el zócalo, Tres novelas teresianas* y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre,* todos ellos en ediciones españolas. Sender, en la actualidad, retirado ya de sus tareas docentes, viaja con frecuencia por Sudamérica y escribe intensamente. Todas estas últimas novelas participan un especial estado de serenidad en su autor, una madura perfección formal, una nostalgia irresistible por la perdida realidad española —a la que acude constantemente, bien por medio de la historia o de los recuerdos personales— y una moderación pasional, teñida de suave criticismo, que hacen de su lectura una insospechada lección moral.

Crónica del alba es, sin duda, la obra cumbre de Sender. Tal vez no sea la más perfecta —*Mosén Millán, Mister Witt* y *Tres novelas teresianas* pueden superarla—, pero sí la de más amplio significado, la más «totalizadora» de todas las obras del novelista aragonés. En su redacción, Sender ha empleado casi un cuarto de siglo. El primer volumen apareció en 1942, y el último ha sido publicado este año. Se compone de una trilogía de extensos volúmenes, cada uno de ellos dividido, a su vez, en tres novelas. Pero todo ello forma una única

narración, la de la vida de José Garcés —segundos nombre y apellido del propio Sender—, español, nacido a principios de siglo, en un pueblecito del alto Aragón, alumno en un colegio de religiosos en Cataluña, mancebo de botica, participante republicano en la guerra civil y exiliado. Todos ellos capítulos auténticos de la vida del escritor. José Garcés, no obstante, muere en el campo de concentración de Argelés, en Francia, una vez terminada la guerra.

Sender ha sido durante toda su vida un rabioso individualista, un escritor independiente, con claros resabios anarquistas. Esto le ha llevado a luchar contra toda clase de disciplina, a defender hasta las más pequeñas libertades —no existen estas pequeñas libertades, esto es una manera de hablar, pues la libertad es un significado total, indivisible y universal hasta en sus más concretas manifestaciones— y a buscar, irremediablemente, el sentido de la vida humana. Pero este sentido le ha sido negado al escritor a causa de su exilio de España. La tierra, en Sender, posee un significado poderosísimo, real y vivificador. Su protagonista, más que Garcés, es la propia España. Y esto ha determinado que el forzoso destierro del narrador le haya conducido progresivamente a refugiarse en el sueño, o en la pesadilla, a testimoniar así la confusión. Sender —que siempre tuvo una soterrada vertiente de fantasía, de tentación de lo ilusorio— perdió la conexión con lo real al perder su circunstancia española. Arrancado de ella, toda su obra posterior es un largo peregrinaje en busca de la patria perdida, extraviándose muchas veces en extraños laberintos, mezclando realidad y fantasía, recuerdos y sueños incumplidos, páginas poderosamente reales con alucinaciones y frustraciones. *Crónica del alba* es una obra descendente, desde la cumbre estética de su primer volumen —el más conseguido de toda la larga obra, sin duda alguna— hasta las pesadillas alucinadas y fantásticas del tercero, que habrán desilusionado tal vez a muchos de sus lectores, deseosos de recibir un testimonio directo y concreto sobre la realidad española, que Sender era posiblemente el más obligado a dar y el que contaba con más posibilidades para hacerlo.

Los libros de Sender sobre la guerra civil —exceptuando tal vez *Mosén Millán,* pero sólo en su sentido concretísimo— han sido siempre relativos fracasos para el escritor. Ni *El rey y la reina* o *Ariadna* o el tercer volumen de esta *Crónica* han conseguido una visión total, globalizadora y profunda del conflicto. Si el segundo tomo de esta larga crónica acentúa la tendencia del escritor por lo subjetivo, por el sicologismo de raíces éticas, el tercero desemboca ya en un franco desvarío desordenado, donde incluye recuerdos personales con frag-

mentos oníricos, trozos de otras novelas anteriores, pesadillas a la manera de Quevedo, divagaciones literarias y políticas, reflexiones morales, arrepentimientos, desdoblamientos de la personalidad, fábulas y anécdotas de la más extraña especie. El conjunto es apasionante. Es intenso, feroz, cruel en muchas ocasiones, trágico en su frustración, escrito con una sorda pasión contenida que traspasa todo el relato. Leer este libro es participar de un drama personal alucinante, conectar con una tragedia conmovedora y palpitante. Esto es algo respetable siempre, y sin duda aleccionador.

Crónica del alba es una obra frustrada pero contundente. Su primer volumen —una maravillosa historia de amor juvenil— es también una obra de arte incuestionable. Y, en conjunto, la serie novelesca más interesante y dramática publicada en España en los últimos lustros. Sender es ya un clásico. Y su cualidad de artista y testigo es innegable.—RAFAEL CONTE.

«EL TRAGALUZ», UNA TRAGEDIA DE NUESTRO TIEMPO

El reciente estreno de *El tragaluz,* un «experimento en dos partes», de Antonio Buero Vallejo (1), ha sido un verdadero acontecimiento teatral en Madrid. En primer término, porque *El tragaluz* puede considerarse, sin duda alguna, como un drama muy importante. En segundo término, porque, con este estreno, Buero Vallejo ha roto un silencio de cinco años. Un silencio —advierte José Tamayo en la nota del programa— involuntario por parte del autor, que en la actualidad aún tiene inéditos otro drama y el libro de una ópera.

Cinco años, he dicho, y quizá algún lector piense que he equivocado el número, pues, ciertamente, el último estreno de Buero, *Aventura en lo gris,* data de 1963. Pero es que *Aventura en lo gris,* aunque no había subido a un escenario hasta entonces, era muy anterior. Se publicó en 1954 (Revista *Teatro,* núm. 10), y fue una de las primeras obras que escribió Buero. En sentido estricto, el último drama era *El concierto de San Ovidio,* que se estrenó en 1962 con abierto

(1) Fecha de estreno: 7 de octubre de 1967. Teatro Bellas Artes, de Madrid. Director: José Tamayo. Intérpretes: Sergio Vidal, Carmen Fortuny, Lola Cardona, Jesús Puente, José María Rodero, Francisco Pierrá, Amparo Martí, Norberto Olmo y Mary Merche Abréu. Decorados: Sigfredo Burman. Figurines: Vicente Sainz de la Peña, Ayudante de dirección: Luis Balaguer. Dirección escénica: José Osuna.

éxito. Un silencio de cinco años es excesivo para un dramaturgo que, como Buero, ocupa un lugar de excepción en el teatro español de nuestros días. Búsquese la causa en los mecanismos de nuestra vida teatral y cultural, y adviértase la necesidad de renovar profundamente éstos, a partir de nuevos, de distintos criterios. Silencios así no pueden, no deben producirse.

Dos personajes, El y Ella, un hombre y una mujer de un siglo futuro, lejano, se dirigen a nosotros —supuestos espectadores también de ese siglo— para darnos a conocer un experimento. En esa época, merced a un extraordinario desarrollo científico, se ha hecho realidad un antiguo sueño del hombre: *recobrar* el pasado, reconstruir hechos y figuras del pasado, detectando sus huellas misteriosamente preservadas en el espacio. El y Ella, por ejemplo, han logrado detectar una historia ocurrida en España, en la segunda mitad del siglo XX. Esa historia —«oscura y singular»— nos va a ser mostrada de una forma peculiarísima: los detectores no sólo captan acciones, sino también pensamientos y sentimientos, convertidos en imágenes, de suerte que la experiencia nos va a enfrentar con una *realidad total,* en la que la frontera del mundo objetivo y el mundo subjetivo es dudosa, escurridiza, a menudo inexistente.

La acción dramática de *El tragaluz* avanzará, así, en un doble plano: el de ese siglo futuro, con las figuras de El y Ella, y con nosotros, espectadores; y el del siglo XX, con los personajes que integran esta historia trágica de una familia española. Más adelante observaremos cuál es la finalidad de este aparente juego, y en qué grado proyecta una luz especial sobre la historia narrada, al situarnos frente a ella desde una determinada perspectiva.

La historia trágica de una familia española, hemos dicho. ¿Qué historia es ésa? Ocurrió al terminar la guerra de 1936-39, y se ha prolongado en la vida de estos personajes hasta casi treinta años después. Tratemos de imaginar por un momento a esta familia, en la inmediata posguerra, en una estación, queriendo tomar un tren que los llevara hasta Madrid. Los padres y tres hijos: dos muchachos de diez a quince años, Vicente y Mario, y una niña pequeña, Elvirita. Los trenes venían muy llenos, repletos de soldados que regresaban a sus casas. No era fácil tomar un tren, en aquellas circunstancias. Como Vicente era un muchacho fuerte, ágil, el padre le había encomendado que llevara un saco con las provisiones y recursos de la familia; entre las provisiones, unos botes de leche para la niña. Llegó uno de aquellos trenes, y —fácil es imaginarlo— la gente se abalanzó materialmente sobre él. Entre la muchedumbre excitada, entre los gritos, los empujones, no nos es imposible distinguir a esta familia, todos

ellos muy excitados también, cogidos de las manos, intentando subir a ese vagón todos juntos, sin perderse. Vicente consiguió subir y, como los demás no podían hacerlo, el padre le ordenó que bajara. En medio del tumulto, la orden del padre, clara, terminante, que Mario recordará años después: «¡Baja! ¡Baja!». Los soldados empujaban a Vicente para que bajara, y el muchacho forcejeó con ellos, resistiéndose, decidido a no bajar, a marchar él solo a Madrid. Así ocurrió, en efecto, y con resultados muy graves. Mario, en la segunda parte del drama, recuerda asimismo cuál fue la reacción de su padre: «Aquella noche se despertó de pronto y la emprendió a bastonazos contra las paredes... hasta que rompió el bastón; aquella cañita antigua que él usaba. Nuestra madre espantada, la nena llorando, y yo escuchándole una sola palabra, mientras golpeaba y golpeaba las paredes de la sala de espera de la estación, donde nos habíamos metido a pasar la noche. Una sola palabra, que repetía y repetía: ¡Bribón!... ¡Bribón!» (2). Unos días después, la niña murió de hambre. Y todo ello fue un golpe tan duro para El Padre, que enloqueció.

En la familia no se ha reconocido nunca la verdad de aquel suceso. Por el contrario, se estableció una versión dulcificada, según la cual Vicente no había contraído responsabilidad ni culpabilidad alguna, ya que, si no bajó del tren, fue porque los soldados se lo impidieron. Esta versión —externamente aceptada por toda la familia, pero no creída, subjetivamente, por ninguno de sus miembros— se ha mantenido a lo largo de unos treinta años, que es cuando empieza la acción; es decir, el experimento.

A excepción de Vicente, la familia habita en una vivienda inhóspita: un semisótano, en el que hay un tragaluz, por el que se ven únicamente las piernas de los transeúntes que pasan. Es el agujero que encontraron cuando, al fin, pudieron llegar a Madrid, y del cual no han salido en todos estos años. Años difíciles, de estrechez económica. El Padre, que era empleado de un ministerio, fue depurado al terminar la guerra, y cuando le fue posible solicitar la reincorporación, no quiso hacerlo. Hoy vive sumido en la locura: constantemente, como si fuera una tarea, se dedica a recortar de las revistas ilustradas, las tarjetas postales, etc., las figuras humanas que allí aparecen, y guarda estos recortes en un fantástico archivo. Siempre pregunta lo mismo, ante cualquier fotografía: «¿Quién es ése?» La respuesta de su mujer, de Mario o de Vicente —cuando viene a ver a su

---

(2) Citamos por una copia mecanográfica que el autor ha tenido la amabilidad de prestarnos. No existiendo todavía edición alguna de la obra, este trabajo no habría podido hacerse, con tanta rapidez y detalle, sin esa deferencia. Muy explícito, nuestro agradecimiento.

familia— es invariable: no se lo pueden decir, porque, claro está, no lo saben. Él, en cambio, les replica con esta enigmática afirmación: «Yo, sí».

Mario, decíamos, vive con sus padres. Trabaja a salto de mata, en «chapuzas» intelectuales: corrige pruebas de imprenta, escribe algún artículo, etc. Vicente, desde hace algún tiempo, ya no vive con la familia. Vive solo, en un apartamento, y tiene un alto cargo en una empresa editorial, que últimamente ha conseguido una ampliación de capital muy importante, al incorporar un nuevo grupo financiero a su sociedad. Este cuadro de personajes quedará finalmente completo si sumamos la figura de Encarna. Encarna es la secretaria de Vicente. Es una pobre muchacha, bastante ignorante, que conserva su trabajo porque, además, es amante de su jefe, de quien va a tener un hijo. A la vez, Encarna ama profundamente a Mario, quien desconoce por completo las relaciones amorosas de la muchacha con Vicente, y desea casarse con ella.

Esta breve descripción nos permite pasar ya a un examen minucioso en las figuras dramáticas, en busca de sus diferentes significados y del sentido último de la historia trágica.

☆

En la oposición Mario-Vicente se encuentran casi todas las claves del drama. Los buenos conocedores del teatro de Buero Vallejo saben que es muy típico en este autor establecer una oposición entre dos personajes (protagonista y antagonista), dotando a cada uno de ellos, la mayoría de las veces, de características psicológicas y formas de pensamiento sensiblemente iguales, o muy parecidas, en cada una de las diferentes obras. El esquema está básicamente fijado en el primer drama que Buero escribió, *En la ardiente oscuridad,* a través de la oposición Ignacio-Carlos, y no resultaría difícil reconocer esa misma antinomia, con unas variantes u otras, en casi toda la producción posterior. Pero observemos de qué manera particular se da en *El tragaluz,* que es lo que aquí nos importa.

Algunas afirmaciones o confesiones de Mario permiten comprender con claridad cómo es este personaje, cómo piensa, qué impulsos le mueven o le retienen en relación con la sociedad o con las personas de su alrededor. «Me repugna nuestro mundo —dice en una ocasión a su hermano—. En él no cabe más que comerte a los demás o ser comido. Y encima todos te dicen: ¡Devora antes de que te devoren! Te daremos bellas teorías para tu tranquilidad. La lucha por la vida... El mal inevitable para llegar al bien necesario... La caridad

bien entendida... Pero yo, en mi rincón, intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado... aunque no devore.» Y en otro momento, a propósito de un escritor, Beltrán, por quien siente una viva admiración, dirigiéndose también a Vicente: «Le interesan cosas muy distintas de las que te obsesionan a ti. No es un pobre diablo más corriendo tras su televisor o su nevera; no es otro monicaco detrás de un volante, orgulloso de obstruir un poco más la circulación de esta ciudad insensata... El ha elegido la indiferencia (...). ¡El es otra esperanza! Porque nos ha enseñado que también se puede triunfar... aunque sea en precario.» Por último, señalemos esta réplica:

VICENTE: Se pueden tener ambiciones y ponerlas al servicio de una causa noble.

MARIO: Por favor, nada de tópicos. El que sirve abnegadamente a una causa no piensa en prosperar, y, por tanto, no prospera. ¡Quia! A veces incluso pierde la vida... Así que no me hables tú de causas, ni siquiera literarias.

En su tragaluz, indiferente a las llamadas de esa sociedad en la que «no cabe más que comerte a los demás o ser comido», escéptico, triste, honesto, contemplativo, solitario... He aquí una dimensión del personaje. Pero nos equivocaríamos si creyésemos que es la única, o la que más le caracteriza. Por debajo de este velo de apatía hay un espíritu vibrante, inquieto, muy fuera de lo común. A menudo se pregunta Mario si la idea obsesiva de su padre —«¿quién es ése?»— no esconderá un radical anhelo de la humanidad, bien distinto a la locura. Cuando eran niños, él y Vicente se sentaban ante el tragaluz y jugaban a adivinar quiénes o cómo serían los transeúntes que pasaban por la calle, y de los cuales únicamente veían las piernas. Entonces eran niños y eran inocentes. Hoy, Mario —que en algún sentido conserva una cierta forma de inocencia— también puede preguntarse, como su padre, ante una tarjeta postal, quién es ese hombre anónimo, fortuitamente retratado, inmovilizado, sin él saberlo, en una imagen. Y ha llegado incluso a pensar, dejando volar libremente su imaginación, cómo se podría averiguar quién es, llevando a cabo una inmensa y complicada investigación. Tarea imposible, sin embargo, como su razón le dicta y él reconoce:

MARIO: Tonterías, figúrate. Es como querer saber el comportamiento de un electrón en una galaxia lejanísima.

VICENTE: *(Riendo.)* ¡El punto de vista de Dios! (3).

MARIO: Que nunca tendremos, pero que anhelamos.

---

(3) El autor añade aquí la siguiente y susgestiva acotación: *El Padre los mira fijamente.*

En este anhelo de Mario, ¿no reconocemos aquella pasión de absoluto que impulsaba al Ignacio de *En la ardiente oscuridad*? Anhelo de visión, de trascender las limitaciones de nuestra condición humana, de penetrar en los últimos misterios del hombre, del mundo y de la vida. Pasión de lo absoluto, del más neto corte unamuniano, que hace de la existencia un constante vivir desviviéndose, que hace fracasar todas las respuestas humanas al enigma de nuestra vida, porque siempre hay un último *porqué* incontestable que excede los límites de nuestra razón.

Repugnancia por la sociedad en que vive, de la que trata de separarse lo más posible, recluyéndose en su tragaluz; y pasión de lo absoluto, sentimiento de su propio existir en un nivel de permanente tensión entre la realidad y el deseo. He aquí las dos dimensiones del personaje estrechamente fundidas. No tomar en suficiente consideración cualquiera de ellas sería tanto como renunciar a comprenderlo.

Vicente, a su vez, se define como una figura antitética de Mario. Si Mario es un «contemplativo» —hace años, el autor habría dicho de él, como de otros muchos personajes precedentes, que era un «soñador»—, Vicente es un espíritu eminentemente práctico, un «activo». Sabe lo que quiere y la forma de conseguirlo. Carente de la escrupulosidad ética de Mario, se adapta a todos los compromisos, a todas las conveniencias que le garantizan la obtención de sus propósitos. El ingreso del nuevo grupo en la empresa editorial, por ejemplo, supone una cierta orientación que él, íntimamente, no comparte. Pero lo acepta, estimando que se trata de un juego hábil. Mario se lo recriminará: «¡Claro que entiendo el juego! Se es un poco revolucionario, luego algo conservador... No hay inconveniente, pues para eso se siguen ostentando ideas avanzadas. El nuevo grupo nos utiliza... Nos dejamos utilizar, puesto que los utilizamos... ¡Y a medrar todos! Porque, ¿quién sabe ya hoy a lo que está jugando cada cual? Sólo los pobres saben que son pobres.»

Esta sumisión de Vicente es la contrapartida de su pasión de mando. Al doblegarse a un poder superior a él, consigue la garantía de ejercer su poder sobre un microcosmos limitado, del que, en cierto modo, se siente como un dueño absoluto. También Mario se lo impugnará con estas duras palabras: «¡Ah, pequeño dictadorzuelo, con tu pequeño imperio de empleados a quienes exiges que te pongan buena cara, mientras tú ahorras de sus pobres sueldos para tu hucha. ¡Ridículo aprendiz de tirano, con las palabras altruistas de todos los tiranos en la boca!»

Incurriríamos en un error si viéramos en este personaje algo así como un compendio de maldades. En primer lugar, porque Vicente

vive en lucha consigo mismo, en lucha con su conciencia. En segundo lugar, porque todos sus actos se definen en relación con el medio social. Mario, al rememorar lo sucedido en aquella estación de posguerra, cuando Vicente los dejó abandonados, dirá: «... el tren arrancó... y se te llevó para siempre. Porque ya nunca has bajado de él». Si Mario ha elegido el tragaluz, Vicente, a lo largo de su vida, ha elegido... el tren. El tragaluz y el tren, como imágenes contradictorias, dejan ver en la figura de Vicente lo que en el fondo es: un arribista, un oportunista. Las conmociones sociales e históricas son propicias para la erupción social de este tipo humano, cualesquiera que sean las ideas que ostente. Una subversión de valores en las relaciones humanas —¡y cuán pródigo ha sido en ello nuestro siglo xx!—puede desviar las mejores energías de un individuo en contra de los demás y de sí mismo. El «activo» Vicente, en un mundo ajeno a la disyuntiva de devorar o ser devorado, probablemente habría encauzado sus energías hacia un fin positivo, habría hecho su vida de otra forma. Desde ese punto de vista, el personaje es tan víctima como sus propias víctimas, y tan digno de piedad como ellas. Ahora bien, sea cual sea el tiempo o el lugar en que se vive, hay siempre una íntima, intransferible libertad individual para elegir lo que somos, lo que vamos a ser. Vicente es víctima de su sociedad y de su tiempo, pero él ha elegido serlo. Es víctima y es culpable: todo a la vez. Cuanto más culpable, más víctima; cuanto más víctima, más culpable.

☆

A la primera parte del drama, de carácter expositivo, sucede una segunda parte en que presenciamos el juicio contra Vicente y su castigo inmediato.

Las razones que mueven a Mario a provocar ese juicio pueden deducirse de algunas afirmaciones de El y Ella. Por ejemplo:

> EL: (...) siempre es mejor saber, aunque sea doloroso.
> ELLA: Y aunque el saber nos lleve a nuevas ignorancias.

O esta otra afirmación de El: «Durante siglos tuvimos que olvidar, para que el pasado no nos paralizase; ahora debemos recordar incesantemente, para que el pasado no nos envenene.»

Sin duda, Mario cree que durante años cabía olvidar las causas de la muerte de Elvirita y la locura del padre, o, en todo caso, que quizá no fuera oportuno remover heridas tan recientes. Pero, sin duda también, en un momento dado, piensa que no es posible sostener más

la ficción, que la verdad debe revelarse, para que el pasado no los envenene. La verdad, por trágica que pueda ser, es mejor que la mentira, por piadosa que ésta sea. De ahí que Mario, como un sañudo fiscal, alce su voz y acuse al hermano: «La guerra había sido atroz para todos; el futuro era incierto y, de pronto, comprendiste que el saco era tu primer botín. No te culpo del todo; sólo eras un muchacho hambriento y asustado. Nos tocó crecer en años difíciles. ¡Pero ahora, hombre ya, sí eres culpable! Has hecho pocas víctimas, desde luego; hay innumerables canallas que las han hecho por miles, por millones. ¡Pero tú eres como ellos! Dale tiempo al tiempo y verás crecer el número de las tuyas... Y tu botín.»

Adviértase bien que, al rememorar los hechos del pasado, Mario intenta dejar clara la verdad de lo ocurrido. Y si acusa al hermano, no es tanto por su antiguo delito de muchacho, que a fin de cuentas disculpa, como por haber seguido haciendo víctimas. En primer lugar, Encarna. Esta parece como un reflejo de Elvira. No es casualidad que El Padre la confunda con la hija muerta: desde su lúcida demencia, reconoce en ella una nueva víctima inocente.

¿Adónde puede conducir la impugnación de Mario? El mismo no lo sabe, no ha sido capaz de prever los resultados, que van a ser espantosos. Sin embargo, por de pronto, hay algo positivo en esta tenaz revelación de la verdad: que Vicente se encare consigo mismo, con su propia conciencia. Se trata, además, de una búsqueda del propio personaje, al venir cada vez con mayor frecuencia a este tragaluz: en el fondo de sí mismo, anhela un perdón, que sólo El Padre puede darle. Oigámosle, a solas ya con su padre, esta confesión: «Es cierto, padre. Me empujaban. Y yo no quise bajar. Los abandoné, y la niña murió por mi culpa (...). Cuando me enteré de su muerte, pensé: un niño más. Una niña que ni siquiera había empezado a vivir (...). Sí. Pensé esta ignominia para tranquilizarme. Quisiera que me entendiese, aunque sé que no me entiende. Le hablo como quien habla a Dios sin creer en Dios, porque quisiera que El estuviese ahí... Pero no está y nadie es castigado, y la vida sigue. Míreme: estoy llorando. Dentro de un momento me iré, con la pequeña ilusión de que me ha escuchado, a seguir haciendo víctimas... De cuando en cuando pensaré que hice cuanto pude confesándome a usted y que ya no había remedio, puesto que usted no entiende... El otro loco, mi hermano, me diría: hay remedio. Pero ¿quién puede terminar con las canalladas en un mundo canalla?»

Repárese bien en la actitud del personaje: por un lado, reconoce su culpabilidad; por otro, nuevamente quiere engañarse a sí mismo, convencerse de que es inútil merecer un perdón, que nadie va a otor-

garle. Una vez más, su conciencia se doblega a su carácter eminentemente práctico. No se trata de un error circunstancial —que va a pagar muy caro, con su propia vida—, sino de una actitud hace tiempo elegida, de una manera de comportarse con los demás, durante todos estos años. Y cuando muere, a manos de El Padre, más que un asesinato de un loco, parece como si se cumpliera, ante nuestra mirada atónita, el designio de una antigua e implacable Dike. Como figura trágica que es, Vicente no encuentra el perdón que desea, sino el castigo que merece, pues no es cierto que «nadie es castigado y la vida sigue».

Resultaba forzoso llegar hasta aquí para preguntarnos qué es, qué significa la figura de El Padre. Una visión superficial del personaje nos diría de éste que es un anciano de setenta y seis años; un pobre demente que nos hace reír y nos mueve a compasión —porque la locura hace reír y, simultáneamente, mueve a compasión—; un loco que... al final resulta «peligroso»; un hombre cuya vida fue destrozada por la conmoción de la guerra, por la conducta del hijo, por la muerte de Elvirita. Según observa en una ocasión Mario, «no era un hombre al uso», sino que «era de la madera de los que nunca se reponen de la deslealtad ajena»; era «un hombre recto», que quiso inculcar a sus hijos «la religión de la rectitud». Su idea obsesiva de recortar muñequitos, de preguntarse siempre ante ellos quién es éste, y el otro, y el de más allá; su recuerdo impreciso pero imborrable del tren; su manía de mirar a la calle a través del tragaluz... Todos estos datos precipitan un tipo psicológico bien definido, apto para ser clasificado como un caso clínico. Pero lo extraordinario del personaje radica en que, además de ser todo esto que es, es también todo lo que sugiere. Si las figuras de La Madre y Encarna no contienen excesivas complejidades, y su posición en el desarrollo del drama es unívoca y de carácter primordialmente funcional, el personaje de El Padre, por el contrario, está cuajado de significaciones, de incitaciones, de plurivalencias.

Ocurre así por un evidente afán del autor, quien, en obras anteriores, ya ha creado numerosos personajes dotados de doble significación: real y alegórica. Por lo que se refiere concretamente a El Padre, subrayemos algunas coincidencias, demasiado llamativas para ser casuales: 1.ª, Vicente ha dicho que se confiesa ante él como si se confesara ante Dios, en quien no cree; y esa confesión, contrariamente a lo que imagina, no es inútil: El Padre le entiende y le castiga, como un dios terrible y justiciero; 2.ª, la pregunta obsesiva de El Padre —¿quién es ése?— no encuentra respuesta por parte de la mujer y de los hijos, pero él dice que sí lo sabe, y ya nos ha advertido Vicente que eso sólo podría saberse desde «el punto de vista de Dios»; 4.ª, ¿por qué

las figuras de El Padre y La Madre no las designa el autor con nombres propios, como hace en el caso de los demás miembros de la familia? ¿Quizá para que *el padre* sea *El Padre*, con mayúscula?

Resultaría innecesario añadir más coincidencias. Hay una cierta ambigüedad en esta figura, una ambigüedad premeditada, que permite encontrar en ella no sólo a un viejo demente, sino algo más, algo mucho más hondo y misterioso. Ninguno de los rasgos observados nos permitiría decir resueltamente que es un símbolo de Dios; mas, ante ellos, tampoco nos atreveríamos resueltamente a afirmar lo contrario. Es una figura equívoca, extraña, fascinante, como el Godot beckettiano. Con una diferencia, eso sí, y de suma importancia: este Godot *sí ha llegado*, y ha llegado, además, para castigar.

Pero estamos muy lejos, al hacer esta comparación, de proponer una sola interpretación del personaje. De algún modo es esto, y de algún modo es otras muchas cosas. Lo admirable de esta figura —sin discusión, una de las más logradas del teatro buerista— radica en las múltiples posibilidades interpretativas que ofrece. No debe extrañar, por otra parte, que el autor haya buscado, conscientemente, esa meta. Recuérdese que lo ha hecho en ocasiones anteriores. Y recuérdese esta afirmación suya, hace unos años, que es todo un *leit-motiv* de su quehacer dramático: «Si una obra de teatro no sugiere más de lo que explícitamente expresa, está muerta. Lo implícito no es un error por defecto, sino una virtud por exceso» (4).

☆

La antítesis Mario-Vicente no podría reducirse de ningún modo a una oposición entre la bondad y la maldad como conceptos absolutos. Las siguientes palabras de Mario, después del terrible suceso, nos parecen muy reveladoras en tal sentido: «Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. Por eso volvió. A su modo, quiso pagar.» Y también: «El quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad? ¿Qué quería yo? ¿Cómo soy? ¿Quién soy? ¿Quién ha sido víctima de quién? Yo nunca lo sabré... Nunca.»

El autor pretende a toda costa que sus personajes encierren problematismo; que no se conviertan en meros esquemas, que su antítesis sea viva y sugerente. «El mundo estaba lleno de injusticia, guerras

(4) ANTONIO BUERO VALLEJO: «Sobre teatro», en *Agora*, núms. 79-82, mayo-agosto de 1963, monográfico sobre el teatro del autor, p. 13.

y miedo. Los activos olvidaban la contemplación; quienes contemplaban no sabían actuar», dice Ella en la segunda parte del drama. Más allá de los aspectos morales y psicológicos del conflicto, en estas palabras se resume la oposición Mario-Vicente y toda una grave frustración colectiva, a que esta historia «oscura y singular» nos remite. Historia oscura, singular y también amarga, muy amarga, con un final que es, que quiere ser esperanzador. Refiriéndose a la nueva vida que Encarna lleva en sus entrañas, dice Mario: «Quizá ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...» Es decir, unos hombres nuevos, limpios, no contaminados por tan graves desgarraduras, podrán un día acometer la tarea ante la cual sus mayores se han sentido impotentes: la de hacer un mundo nuevo, un mundo noblemente humano, donde no haya que devorar o ser devorado; donde no haya que decir, como La Madre dice: «Malditos sean los hombres que arman las guerras», porque en él no habrá más guerras; donde el hombre, cada hombre, se reconozca a sí mismo en los demás, pues a la pregunta «¿quién es ése?», se puede contestar, como Ella hace, dirigiéndose a los espectadores: «Ese eres tú, y tú, y tú. Yo soy tú y tú eres yo. Todos hemos vivido y viviremos todas las vidas»; un mundo en el que la libertad, la paz, la justicia, el amor, sean realidades cotidianamente vividas, y no palabras huecas o *slogans* de un momento.

También ahora, los buenos conocedores del teatro de Buero Vallejo asociarán sin dificultades este final son los de algunos dramas anteriores del autor. En *Historia de una escalera,* en *Hoy es fiesta,* en *Las cartas boca abajo,* en *Aventura en lo gris*—por citar sólo unos cuantos títulos—, encontramos, aunque sea en distinta gradación, una composición de lugar muy semejante: los personajes quedan vencidos y deshechos por la tragedia, pero unos hombres nuevos—unos jóvenes, unos niños—permiten que nos preguntemos si ellos serán capaces de construir todo lo que sus mayores no fueron capaces de construir. Es una pregunta tras la cual pugna por salir a flote una respuesta afirmativa, una enérgica esperanza en el futuro. Esta vez, a través de Mario, el autor hace muy explícita esa esperanza, a la par que—como siempre—mira sus personajes destrozados, rotos, con dolor y con melancolía.

☆

Tras esta somera exploración en la historia trágica que hemos visto en escena, debemos volver al punto de partida: el siglo futuro, el plano desde el cual se nos ha invitado a contemplarla. Ese desdobla-

miento de planos, decíamos al comienzo, proyecta una luz especial sobre los sucesos escenificados. ¿Por qué? Oigamos a los personajes:

ELLA: La acción más oculta o insignificante puede ser descubierta un día. El misterioso espacio todo lo preserva.
EL: Cada suceso puede ser percibido desde algún lugar.
ELLA: Y a veces desde alguna mente lúcida.

Señalemos asimismo estas palabras de El, cuando ya el drama está a punto de terminar: «Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo XX, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado.»

Es suficiente. La finalidad de esta ficción radica en que, a través suyo, podemos ver más objetivada nuestra realidad contemporánea. Al invitársenos a contemplar esta historia de nuestro tiempo desde un tiempo futuro, ese ejercicio imaginativo nos sitúa en un nivel desde el cual podemos, más fácilmente, vernos y juzgarnos; enfrentarnos cara a cara con nuestra responsabilidad individual y colectiva. Nada de lo que hacemos, nada de lo que ocurre, es gratuito. Nuestra acciones humanas podrán percibirse siempre «desde algún lugar» o «desde alguna mente lúcida». Nuestra vida es un insoslayable compromiso con la verdad.

El recurso de emplear estos dos planos temporales (de hecho son tres, pues la historia consta a su vez de dos tiempos perfectamente diferenciados: un pasado y un presente) ha hecho pensar en una clara influencia de Brecht sobre este «experimento». Ese desdoblamiento de planos y la interpolación de los comentarios de El y Ella, dirigiéndose a los espectadores y rompiendo así la magia de la representación, recuerda de algún modo las técnicas distanciadoras de Brecht. Muy cierto. Mas también —¿por qué no?— los lamentos del corifeo y el coro ante las desgracias de la casa de Layo. Los rastreadores de influencias podrían haber pensado igualmente en Beckett, en Unamuno... Es curioso que los rastreadores de influencias se limiten a explicar éstas, por lo general, en función del autor de moda o de sus últimas lecturas. Nada de ello nos parece serio. Es snobismo, trivialidad.

Hemos citado a Unamuno, a Beckett... ¿Incurriremos en el snobismo que acabamos de criticar? Esperamos que no. Lo que queremos indicar es que existe una relación importante entre el «mundo» de Buero y el de estos autores, que, como Buero, han sentido «la impor-

tancia infinita del caso singular»: La importancia de la tragedia del individuo. Sin embargo, téngase bien en cuenta que el teatro de Buero esconde un universo muy personal, genuinamente personal, y que éste ya aparece definido, además, en los primeros dramas: *En la ardiente oscuridad, Historia de una escalera*... En páginas que verán la luz dentro de algún tiempo, hemos examinado con detalle cuáles son las coordenadas de ese universo dramático. Digamos aquí, resumiendo en dos palabras, que Buero se halla en una posición equidistante del teatro de vanguardia y del teatro épico, en la medida en que, esforzadamente, ha tratado de armonizar estos dos conflictos sólo en apariencia excluyentes o irreconciliables: la tragedia del individuo y la tragedia social. «Estáis presenciando una experiencia de realidad total; sucesos y pensamientos en mezcla inseparable», dice El a los espectadores. Estas palabras, mejor que cualesquiera otras, ilustran bien los propósitos del autor: hacer un teatro de raíces trágicas que exprese la *realidad total* del hombre, su realidad objetiva y su realidad subjetiva. Este propósito no es nuevo. Estaba ya en *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad. El tragaluz* no debe considerarse, pues, como una obra, digamos, de ruptura en la evolución del teatro de Buero. Más ajustado sería considerarla, en muchos aspectos, como una síntesis de anteriores experiencias dramáticas del autor.—RICARDO DOMÉNECH.

LIBRO DE HORAS

TRES EXORDIOS

I. MAGIA BLASCO

Arcadio Blasco, el pintor y ceramista alicantino, acaba de cerrar sala en la de Santa Catalina, aneja al Ateneo de Madrid. Una docena de aclamadas exposiciones individuales dentro y fuera de España, participación en todas las Bienales y Trienales habidas y por haber, cuadros, murales, paneles suyos regados por museos y colecciones privadas del mundo; premios a granel, su buen par de resmas de textos y encomios, no impiden dos líneas de su presentación autobiográfica en el catálogo de la recién clausurada Muestra, exactamente las dos últimas líneas. Ahora resulta que Arcadio Blasco «se sumerge, *cree que por primera vez,* en ese mundo extraño y fabuloso que es la pintura».

En tal declaración, tanto el tono como la persona niegan el menor grano de afectación o de falsa modestia. Blasco habla como crea, con una verdad por delante, y está, pues, en el mejor de los caminos en que un artista, sean las que fueren su edad, su dedicación o su época, puede hallarse: la envidiable actitud de recomenzar, la conciencia, nada importa si puramente imaginaria, de estar empezando. Tal posición abona en Blasco la existencia de una serie de inextinguibles posibilidades venideras, y, en el lado humano, puede resultar hasta conmovedora en estos tiempos de obscenos exhibicionismos, delirante autoafirmación, vanidad, puesta en escena, «promoción», en estos años en que las tristes payasadas de tales pintor, escritor o dramaturgo cuentan más, para su mal y para el de la masa, que su pintura, sus libros o sus obras teatrales.

Desde un formalismo tan tocado de poesía como de ironía, el de sus comienzos, Blasco accede lentamente a las realizaciones de su calurosa «pintura-cerámica», que originó hace años aquella fantástica exposición de la Dirección de Bellas Artes, y llega algo después a las obsesivas espirales («nebulosas domesticadas» las llamó José Hierro) de sus cuadros del 66 en «El Bosco». Enriquecido y evolucionado, el tema de las espirales —con su carga vagamente mística y nerudiana, como emparentada con el Génesis— parece distanciarse para acercarse en estos severos cuadros de la exposición del Ateneo. Se ha producido como un *travelling* de acercamiento, en el que esas cámaras cinematográficas del pintor, que son su sensibilidad y su afán de desentrañamiento y búsqueda, se aproximaron a las espirales, han desbordado su panorama y desvelan detalles de su material. La granulación, en efecto, parece como amplificada y, dentro siempre de un moderado y significativo geometrismo, sugiere raros y solemnes espacios, pórticos, aves, astros, lejanas insinuaciones de seres humanos y de maniquíes. Cierto cartesiano sector de la pintura italiana renacentista apunta en dinteles, círculos, volúmenes, recintos curvos y cuadrados. Y estas arenas, diríamos seminales, se curvan y suceden hacia un orden, se disponen en grave color, en mágicos hechos creativos, se expanden o reúnen hacia el hecho puramente natural y pictórico: hacia el central misterio de la pintura y de la vida.

II. Primera puerta a un ancho mundo *

En nuestro paisaje cultural de siglo y medio, y como la estimación del propio género a que se refiere, la bibliografía del arte flamenco es

* Prólogo al libro *Misterios del arte flamenco,* que publicará en breve «Ediciones Sagitario», de Barcelona. Dos capítulos de este libro aparecen en la sección «Arte y Pensamiento» de este mismo número de Cuadernos Hispanoamericanos.

un Guadiana que surge y desaparece con irregularidad bastante apreciable. Mejor decir un Guadianilla, bien mermedo de aguas útiles y que sólo ahora, en los últimos tramos de su carrera, comienza a adquirir visibilidad y papel. Pues, no nos engañemos, la bibliografía del flamenco es, o ha sido hasta nuestros años, tan deficiente en número como en rigor y solvencia. Para el investigador o el musicólogo resulta desalentador e incomprensible comprobar que un arte con antecedentes de veinte siglos y que sedujo y encendió a compositores, poetas y pintores de primer rango universal y nacional, cuente con un acervo bibliográfico orientador tan insuficiente, tan disperso y en pañales, cuya historia —dejando a un lado la de sus reflejos subjetivos en la literatura de imaginación o creación— se resume tan pronto.

La razón de ello es que, durante largos años y para las clases culta y semiculta de España, el flamenco no es más que «cosa de gente baja», cuando no cifra y bandera de rehuibles plebeyez y mal gusto, o bien alocado desenfreno de «una noche para variar», exótica diversión de los pudientes. El estrato social de que el flamenco procede, el mundo que le es propio, ciegan su valoración y su contorno, dejan desabrigados de estudio y documentación sus momentos más lozanos, reveladores e interesantes. Cuando, ya asequible, desritualizado en parte, el flamenco abandona sus misteriosos anonimatos tribales o familiares y, poco a poco, abre de par en par sus recintos, la mayor desatención intelectual cae sobre este género señero, en el que se barajan y embozan muchas significaciones y culturas, y el flamenco es tan abandonado a su suerte, por parte de las clases influyentes, como la patética y castigada parcela social que lo sostiene y aumenta. Porque, en efecto, lo más valioso y expresivo de los cantes flamencos —el baile sigue otros caminos, paralelos pero diversos— no se genera más que en el dolor. Asciende desde la sequía económica de una gente y desde todo su cortejo, de las cárceles y los callejones suburbanos, de la fragua pobre, el hospital de caridad, las marginadas afueras de un pueblo o el patio de vecinos hacinados: todo un medio de indecibles pobreza y atraso, por no hablar de aterradora miseria, pródigo en desvalimientos, ignorancias, supersticiones y taras de cualquier orden. En esta circunstancia reside precisamente uno de los mayores prodigios del flamenco. Las ya casi desaparecidas «gitanerías», o barrios gitanos de las poblaciones andaluzas mayores, son los calderos en que, a merced de tales y tan negativos ingredientes, se cuece lo más vivo y grande del arte flamenco, los rincones donde, por generación entre heredada y espontánea, irrumpe la oscura flor maravillosa del cante que, desde el naufragio y la angustia del hombre, da cuenta de la potencia de su espíritu: en grandísima parte, y como se ha observado recientemente, el cante es «una protesta sin

destinatario»; también, y para uno, es un testimonio del alma, una autoafirmación de supervivencia del alma.

Hoy en día, el cambio de los tiempos, los medios modernos de difusión y distracción —desde el cine y la radio a la televisión y los deportes— y, sobre todo, las nuevas miras de signo progresista que calan inexorablemente y a escala mundial en el ánimo de los humildes, han impreso un profundo y celebrable giro modificador en el hombre andaluz del pueblo, que ya no se contenta con quejarse abstracta y espléndidamente ni con la efímera aunque hermosa alienación de la guitarra, la voz, el vino y el alba. De aquí que el arte flamenco y aun en sus variantes menores, más ligeras y alegres, haya entrado en una crisis probablemente irreversible y que, según suele suceder, se le estén dispensando en su decadencia especiales e instintivas atenciones y honras; el auge actual de la erudición, la discografía y la bibliografía flamencas, la artificial y turistizada resurrección de los antiguos *tablaos* y cafés de cante —por lo demás y a veces, cuidada y honesta—, la abundancia de muy serios festivales, concursos y seminarios especializados, no pueden distraer a un ojo advertido de la neta realidad supuesta por el hecho siguiente: en los pueblos y, aún más señaladamente, en las ciudades andaluzas grandes que fueron sus cunas tradicionales, el flamenco lleva hoy una vida residual, casi inexistente; limitado a reducidísimos grupos, lugares y momentos, hay que buscarlo con lupa —no así hace sólo quince, veinte años— y ha perdido la pasión y el favor del pueblo llano que lo generaba; no se renueva desde hace decenios, a no ser para mal, y sus variantes, olvidadas o congeladas, han de cobrar nuevas formas y rumbos sin pérdida de su carácter (cosa ciertamente improbable, dado el subiente desinterés por el flamenco del área humana donde su naturaleza se producía) o extinguirse gradualmente y sin remedio. Mi aversión por toda clase de necrofilias, incluida la del folklore que más amo, no va a poder aquí con mi convicción, algo más que conjetural, de que estamos asistiendo al majestuoso y definitivo ocaso de una de las expresiones popular-musicales más ricas, raras, bellas y sugerentes de que hay noticias en el mundo.

Pero habíamos insinuado compendiar en un vuelo de bibliografía flamenca: 1859 es quizá su primera fecha de verdadera importancia. Más allá de las páginas, muy iluminadoras a veces pero siempre ocasionales, de viajeros y escritores costumbristas, Cecilia Böhl de Faber, «Fernán Caballero», publica entonces una nutrida colección de letras andaluzas y flamencas, prestigiada por su renombre en los ámbitos de la novela y de la crítica. Tres años más tarde, el dramaturgo y poeta chiclanero Antonio García Gutiérrez, autor de «El trovador», llega algo más lejos y alborota un tanto el ambiente intelectual al hacer

estribar en el tema de los cantares populares andaluces su discurso de ingreso en la Real Academia Española (11 de mayo de 1862). Ambos trabajos abren a mi entender un sendero muy distinguible que, en la última veintena del siglo, se ve continuado por excelentes estudios y recopilaciones de Antonio Machado y Alvarez «Demófilo» —padre de los poetas Antonio y Manuel Machado—, Lafuente Alcántara, el austríaco Hugo Schuchardt y Francisco Rodríguez Marín. Sobreviene pronto un considerable bache: la generación del 98 y la que le sigue, salvando alguna excepción muy leve, no cae en la cuenta de lo que es el flamenco, de las múltiples y graves sugestiones intelectuales que con él arrastra, y, como a los toros y al costumbrismo castizo de tipo popular, lo ignora o lo desprecia (obra con un espíritu crítico, correctory muy explicable pero, en momentos, obnubilado o excedido). El pavoroso hueco bibliográfico, cubierto sólo con cuatro o cinco títulos medianamente estimables, dura más o menos hasta 1922, año en el que Manuel de Falla, con sus escritos y su impulso al famoso Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada, vuelve a suscitar la atención del mundo intelectual español hacia el flamenco, favorecido algo después por el entusiasmo de varios nombres mayores de la generación «del 27»: García Lorca, Alberti, Villalón. Sin embargo, y sólo hasta los últimos diez o quince años, el gran género no conoce una bibliografía más o menos metódica, cuyos autores tratan de aunar sus esfuerzos de investigación en una labor de equipo —de todos modos precaria— y trabajan con un sentido riguroso y documental, al margen ya de extemporáneos lirismos y figuraciones casquivanas o gratuitas. De esta honrosa y actual relación forman parte, entre otros autores de libros y trabajos interesantes, pero episódicos, y a los que no hay espacio para citar aquí, los más constantes Manuel García Matos, Arcadio de Larrea, Juan de la Plata, Tomás Andrade de Silva, Caballero Bonald, José Blas Vega, José Luque Navajas, el francés Georges Hilaire, el estadounidense Donn Pohren, los argentinos Anselmo González Climent y Jorge Ordóñez Sierra, y el firmante de esta obra, Ricardo Molina.

Prolongando la tradición de poetas-flamencólogos, Molina, cordobés, obtuvo el Premio «Adonais» de 1949 y logró un prestigio poético, que se sostiene, a través de sus libros *Elegías de Sandua, Corimbo, Canto americano* y otros. Crítico y codirector de la revista *Cántico,* exégeta de su coterráneo Séneca, de Luis Cernuda, de Francis Jammes, de Jorge Luis Borges, Molina es también uno de los más denodados y cuidadosos tratadistas contemporáneos que trabajan en el campo del flamenco; ha dedicado años a su paladeo y estudio, y se le debe el que he llamado y sigo llamando «más detenido, razonable, útil

y vivo informe» sobre el género: *Mundo y formas del cante flamenco* (Edit. «Revista de Occidente», Madrid, 1963, 326 pp.), escrito con la valiosa asesoría parcial del admirable *cantaor* Antonio Mairena. El servicio que esta obra ha prestado y sigue prestando a la flamencología moderna, el hueco que ha venido a llenar, son de imparangonable eficacia. Todos hemos bebido en esa fuente, cuyo papel rector parece crecer día a día en virtud de la secular carencia bibliográfica de que hemos dado cuenta y de su voluntad totalizadora, rigurosa y fehaciente, que le valió también un premio al mejor libro del año sobre el género, otorgado periódicamente por la cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.

En su tercera obra sobre el flamenco (está de por medio *Cante flamenco,* editada por «Taurus», en Madrid y en 1965), Molina inaugura, nada menos, el tratamiento de su internidad, se adentra en la profunda, inexplorada galería de sus motivaciones psíquicas. *Mundo y formas* trazaba por primera vez un dibujo «físico» y completo del flamenco, su perfil exterior y formal: historia, variantes, técnica... Pero, aun no faltando en estas nuevas páginas nutridos aspectos y rasgos del flamenco «físico», lo que en la mayoría de ellas se intenta y se logra a partir de esos datos, es algo mucho mayor. Desmontar minuciosa, casi científicamente, las complejas raíces de este arte, sus abruptos accidentes afectivos, antropológicos, sociológico-raciales, hallar el último «porqué» a sus melodías, gesticulaciones, carácter, es tocar fondo, es tomar en la mano, desmitificándolos y transportándolos a términos racionales aunque siempre apasionantes, los tan asendereados misterios del arte gitano-andaluz. En realidad, y si ello no fuera tan feo como pretencioso, el título del libro *Misterio del arte flamenco* debía aparecer entre interrogaciones, ya que Ricardo Molina arroja en él una aclaradora luz donde la sombra reinaba y derriba aquí, en gran parte, muchos de los cacareados arcanos del flamenco. Esos arcanos que, como todos, dejan de serlo apenas se ahonda en ellos suficientemente y se fija su origen en el turbador amasijo de contradicción, afán, pasado, ansiedad y esperanza en que el hombre consiste.

Provisto de un bagaje erudito de primera categoría, al par que de sorprendente paciencia, Ricardo Molina remata aquí inteligentemente el proyecto que le galardonamos en la II Semana de Estudios Flamencos de Málaga y alcanza una de las cotas más ambiciosas y originales de toda la literatura versada en esta rara y mundialmente famosa materia del flamenco. Estamos ante una obra notabilísima en

varios sentidos y el tiempo dirá al respecto su palabra; callemos ahora la nuestra y atendamos: una puerta se abre hacia un mundo ancho y denso.

III. Sobre Buñuel y su «Belle du jour»

No es ésta crítica de cine. Pero sucede que un salto de varios días a Italia acaba de ponerme ante los ojos la *Belle du jour,* del, en tantos sentidos, españolísimo Luis Buñuel. Un escritor no puede resistir la incitación ni la actualidad de semejante tema; diré, pues, lo mío, más acá y más allá de lo que es el cabal análisis cinematográfico.

Ante un público reducido, pero selecto —140 pesetas al cambio la localidad única—, el absorbente y concertado desfile de ideas, sueños, abismos, poesía, atrocidad y denuncia que integran la película ganadora del León de Oro en el último Festival de Venecia, ocasionaron, al final de la proyección, una ovación de intensidad y calor casi taurinos, eso que el espectador milanés de espectáculos, dejando aparte ópera y fútbol, tiene una bien ganada fama de frío. Esa frialdad del espectador milanés ya la había comprobado uno en otras coyunturas; de su sentido de la justicia, su espíritu desprejuiciado y su capacidad de entusiasmarse ante lo grande, ésta es mi primera experiencia y espero que no será la última.

En el caso, menos que hipotético, de que *Belle du jour* llegara a proyectarse en salas españolas normales, prefiero no imaginarme su efecto ante la pacatería, la impreparación cultural y aun moral, los seculares atrasos y aspavientos, de un muy vasto sector de nuestro público de cine, un sector previsiblemente mucho mayor que el correspondiente de la sociedad italiana —y europea en general—. Pero la realización de Buñuel es en el fondo (y si se me apura, también en la forma, que rehúye al máximo y en todo momento el mal gusto, guardándose de explotar tosca, «vistosa» y comercialmente el componente esencial de su película, el sexual); *Belle du jour* es, decía, un valiente y saludable acto de sacar a la luz parte de los mil y un problemas y aflicciones que el sexo y sus mundos descargan hasta nuestros días, como un fardo insoportable, en la ajetreada humanidad. Se trata de un soberano estacazo a mucho oscurantismo, muchos tabúes, muchas siniestras manías, muchas sombras con que la propia complejidad de tales problemas y la manera tradicional de abordarlos repercute, para su daño, en las gentes.

La andadura de la película, llevada a cabo con mano segurísima, ardiente imaginación, contención y equilibrio, su asunto, el cuidado

y la limpieza con que Luis Buñuel ha sabido sacársela de la manga, justifican de lleno la concesión del gran palmarés veneciano, y aun hay aspectos de la cinta levemente milagrosos, como la suave y al tiempo vibrante utilización del color, el peliagudo y logrado matrimoniaje de realismo y lirismo, violencia y finura, espanto y luz. Buñuel, en *Belle du jour,* baraja una vez más lo onírico con lo social, lo desgarrado con lo tierno, y consigue aquí un admirable revulsivo moral y una película artísticamente intachable. No le creamos cuando vuelva a afirmar que es la última de su carrera. Afortunadamente, no le creamos.—FERNANDO QUIÑONES.

LA BIENAL # 30 EN LA CORCORAN: SUS PREMIOS

La Exposición Bienal # 30 de la Galería Corcoran, de Washington, confirmó otra vez que New York sigue siendo la capital del arte en los Estados Unidos, y Washington la capital política y económica, a pesar de su movimiento cultural importado, de proporción cada día mayor, y que New York es, en estos momentos, la capital de la pintura internacional (como Londres lo es de la escultura).

Si en la pasada Bienal, la # 29, el primer premio fue otorgado a Rauschenberg, por su cuadro «Alex» (véase artículo del autor, publicado en el núm. 197 de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, mayo 1966), como líder del neodadaísmo neoyorquino y precursor con Jaspe Johns del movimiento POP, este año no fue adjudicado el primer premio a un popista, aunque Johns (neodadaísta y popista) estuviera representado en la Bienal # 30, sino a uno de los líderes del «Arte Mínimo» (Minimal Art.); es decir, a Jules Olitski, descubierto y lanzado por Clement Greenberg (uno de los críticos de más sólido prestigio en los Estados Unidos y Europa) en la Galería Poindexter, donde hizo varias exposiciones que le dieron una relativa fama en los Estados Unidos. Después de la Galería Poindexter pasó a otra famosa galería neoyorquina: André Emmerich.

El ganador del primer premio ($ 2.000 dólares) nació en Gomel, Rusia, en 1922. Estudió en la Academia de la Grande Chaumière y en la Escuela Ossip Zadkine de París, y en la Universidad de New York. Sus exposiciones en Poindexter, Emmerich, Galería de Arte Moderno de Washington, Instituto Carniegge, Museo Whitney, Museo de Arte Moderno de New York, Instituto de Arte de Chicago, vinieron a darle

una renombrada fama internacional, acrecentada ahora con el Primer Premio de la Corcoran.

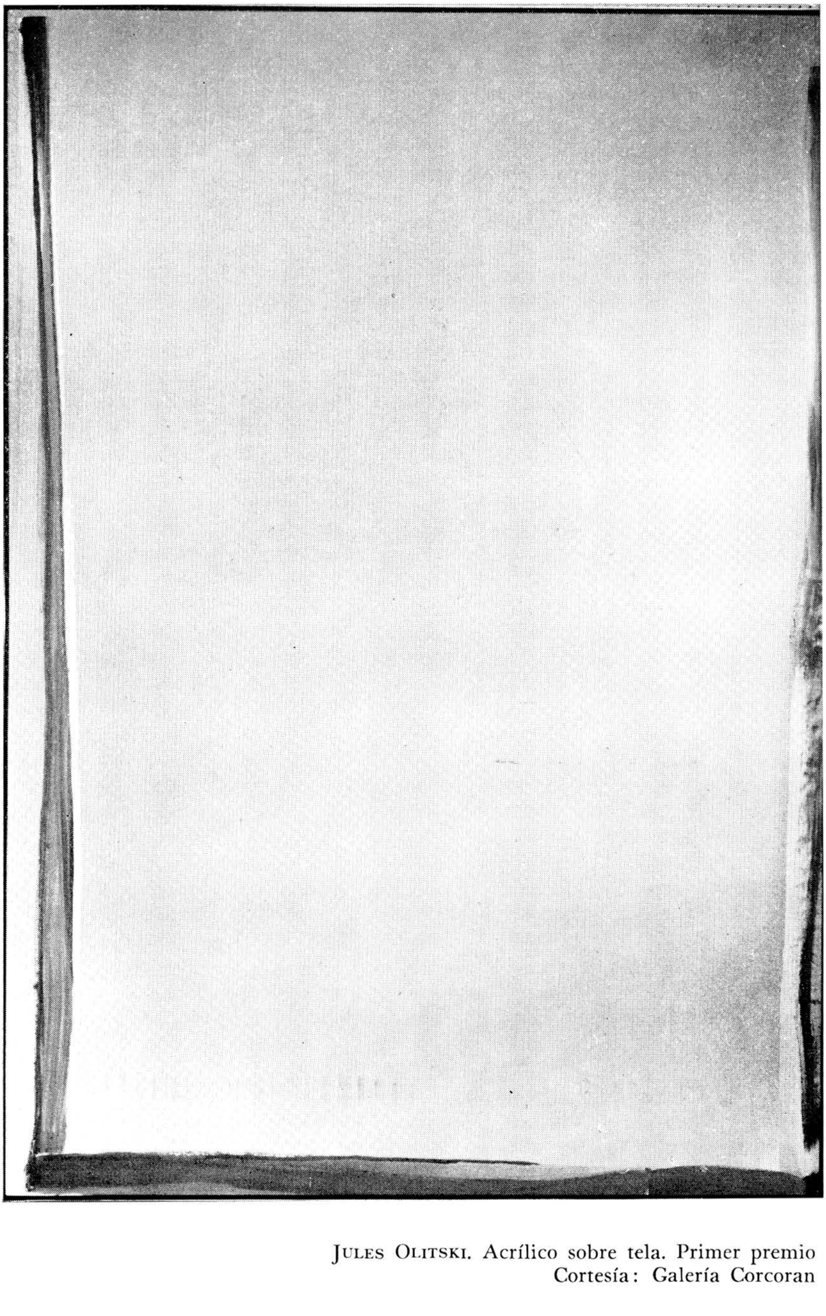
El segundo premio ($ 1.500 dólares) fue otorgado a otro joven veterano de la Escuela de New York: Paul Jenkins, nacido en 1923 en Kansas, Missouri. Estudió en el Instituto de Arte de la ciudad de Kansas, en la Art Students League de New York, y ha exhibido en grandes muestras internacionales. Originalmente fue dado a conocer por la Galería Martha Jackson. Con su novedosa técnica de echar los colores en una tela montada en cuatro estacas, donde él rueda y desliza los colores en esa tela floja en forma de hamaca, a su libre albedrío (pero controladamente, con habilidad y sentido creativo) su obra es un verdadero juego dramático que nada tiene de decorativo. Jenkins revela un nuevo mundo que él llama Phenomena como nombre primario de casi todos sus cuadros.

Jenkins ha exhibido en numerosas ocasiones en renombradas galerías de París, con éxito notorio, y fue dado a conocer en esa ciudad por la misma galería Martha Jackson. Está representado en los principales museos de los Estados Unidos y en muchos europeos.

El tercer premio correspondió a una mujer; quizá, en estos momentos, la más destacada de su generación: Helen Frankenthaler, nacida en 1928 en New York. Estudió con pintores famosos, como Rufino Tamayo y Hans Hofmann. Ha enseñado arte en el Hunter College y en la Universidad de New York. Sus exhibiciones han sido muy celebradas en el mundo artístico de Londrés, París y New York. Exhibe actualmente en la Galería André Emmerich. Fue seleccionada para representar a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 1966 con otros grandes pintores de este país. Ha expuesto en la Galería Ariete de Milán, en el Museo Guggenheim, y está representada en Museos como el de Arte Moderno de New York, el Whitney y el Instituto Carneggie de Pittsburgh.

Estos tres conocidos artistas de la «Escuela de New York» fueron invitados conjuntamente con otros de igual renombre y con otros más establecidos y famosos como Jasper Johns, Jim Dine, Adolph Gottlieb, Larry Poons, Theodoros Stamos, Frank Stella y Jack Youngerman. Los pintores de Washington, California, Chicago, Massachusetts, New Jersey, Colorado, fueron seleccionados por el Jurado en una competición directa, hecha sobre los cuadros y vistas fijas en algunos casos.

Los otros dos premios finales fueron adjudicados a Johan Mc. Laughlin ($ 1.000 dólares) y a Kerneth Noland ($ 500 dólares). Dos pintores que representan el movimiento geométrico de colores puros y fuertes, frecuentemente llamado «Hard-Edge». Movimiento que tam-



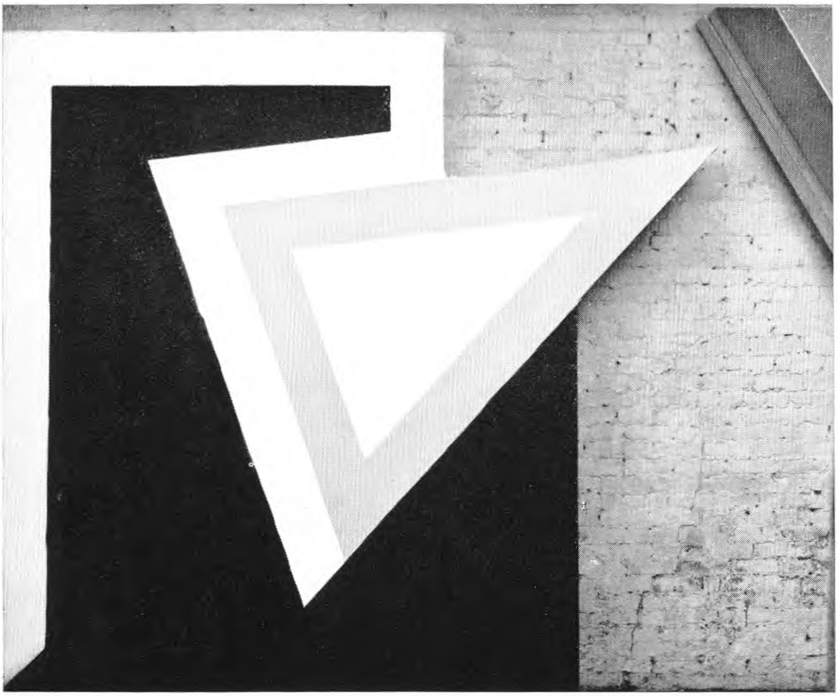
JULES OLITSKI. Acrílico sobre tela. Primer premio
Cortesía: Galería Corcoran



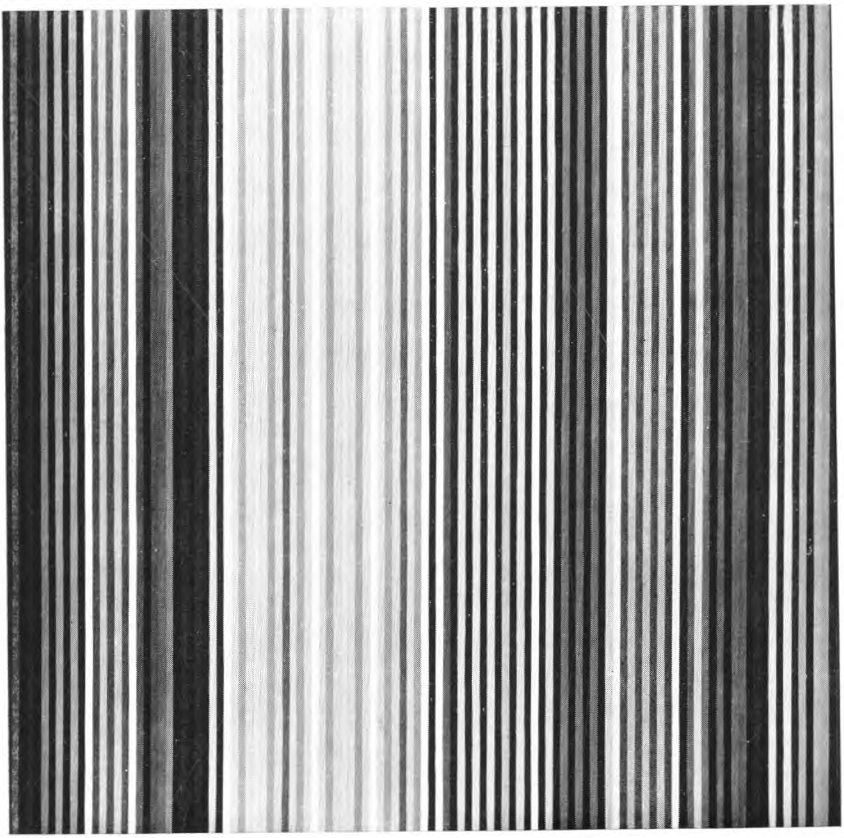
PAUL JENKINS. Segundo premio óleo sobre tela, 1966
Cortesía: Galería Martha Jackson



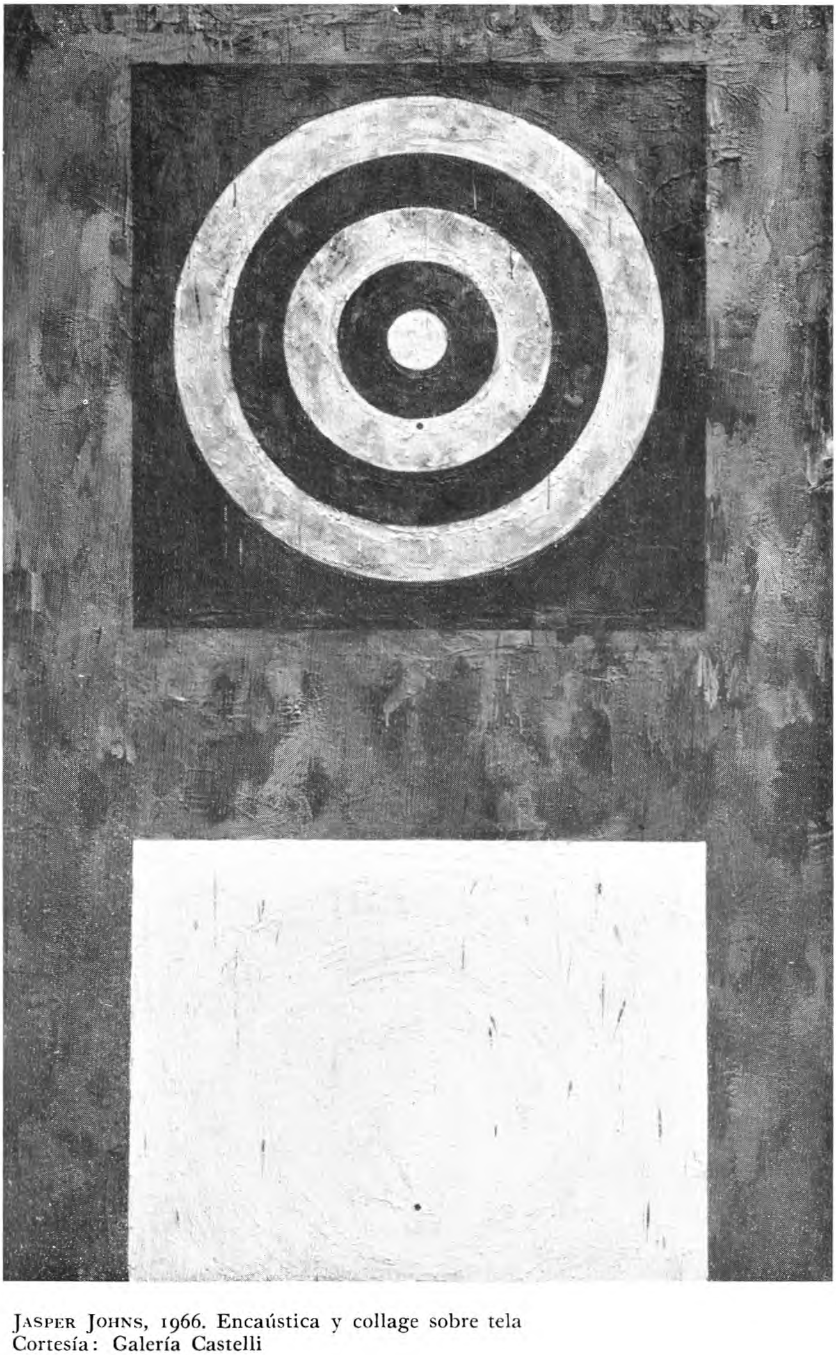
Helen Frankenthaler. Tercer premio. Acrílico sobre tela
Cortesía: Galería Corcoran



FRANK STELLA. Acrílico fluorescente sobre tela
Cortesía: Galería Castelli



GENE DAVIS. Acrílico sobre tela
Cortesía: Galería Corcoran



JASPER JOHNS, 1966. Encaústica y collage sobre tela
Cortesía: Galería Castelli

bién roza bastante con el «Arte Mínimo», también de procedencia geométrica. Noland es uno de los más destacados en ese movimiento.

El Jurado de esta muestra de Washington estuvo constituido por reconocidas personalidades del mundo artístico de los Estados Unidos: Bartlett Hayes, Director de la Galería Addison de Arte Americano, en Andover, Massachusetts, Evan Turner, Director del Museo de Arte de Philadelphia, y Majes Elliot, Director del Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut.

No hay duda que el jurado se enfrentaría con situaciones difíciles para otorgar los premios. El caso fue muy parecido al de la Bienal # 29 de 1965, porque el lado de Rauschenberg estuvieron pintores de la talla de Hans Hofmann y Albers, y en esta Bienal de 1967, al lado de Olitski expusieron Adolph Gottlieb y Jasper Johns, sin olvidar artistas jóvenes maduros de la Escuela de New York, como Theodoros Stamos, Friedel Dzubas, y pintores de la última generación, reconocidos ya internacionalmente, como Frank Stella, Kenneth Noland y Larry Poons.

La «Escuela de Coloristas de Washington» estuvo representada espléndidamente con las obras de Gene Davis (tercer premio en la Bienal # 29), Thomas Downing y V. V. Rankine. Tres exponentes de esa Escuela, que a pesar de la sombra que han arrojado sobre ella los pintores de la Escuela de New York, mantienen un prestigio pictórico que cada día cobra más interés en las esferas del arte norteamericano, gracias a su fundador Morris Louis.

En términos generales, las tres últimas Bienales de la Galería Corcoran han cambiado la escena no sólo de la Galería, sino de Washington, al producirse un cambio notorio en la selección de las obras y en la otorgación de premios, así como en el gusto del público conservador de la capital norteamericana.

A pesar de sus debilidades y dificultades, una «política de movimientos» opera debajo de las calidades y las cualidades de las obras expuestas en estas Bienales de la Galería Corcoran, porque hay movimientos artísticos que están más de moda que otros. En la Bienal # 29 de 1965 había que darle cabida a los POP (Rauschenberg) y no al expresionismo abstracto (Hofmann), que como movimiento novel estaba de capa caída. En la # 30, había que darle vigencia, o actualizar a los militantes en el Arte Mínimo (Minimal Art), y Olitski, fue su preferido, y esto no quiere decir que esta «política» no tenga en cuenta también el *valor,* ya puesto en prueba, de los premiados, porque tanto Rauschenberg como Olitski llevan una idea fresca y original en sus mejores momentos. Olitski ha elevado la *pistola de aire*

(air-brush, spray) a un sitio de alto nivel plástico, y con esta técnica usada como *necesidad expresiva* su espacio metafísico ha ganado en intensidad, profundidad espiritual y consideraciones plásticas.

El segundo premio y el tercero fueron adjudicados a pintores que hasta cierto punto, han sido los precursores de la Escuela Colorista de Washington. El mismo Morris Louis, el padre y mentor de esa Escuela, así lo declaró antes de morir. Sus influencias fueron ligeras pero definitivas, mucho asimiló Louis de Frankenthaler y Jenkins, y en el sentido de la libertad del espacio en la composición de Pollock. Paul Jenkins, con sus colores violentos, a veces tempestuosos y brillantes en la disposición de sus áreas espaciales, y Helen Frankenthaler, con sus colores enterizos y puros, con reminiscencias del expresionismo abstracto, movimiento donde ella militó por mucho tiempo, fueron seleccionados, a mi juicio, por el jurado, por sus valores plásticos y por la frescura técnica que ellos han proporcionado a la pintura de nuestro tiempo.

Sin embargo, también era observable que un segundo y un tercer premio no encajaban en pintores tan maduros y famosos como Adolph Gottlieb y Jasper Johns.

Pero... en las exposiciones norteamericanas «oficializadas» o «institucionalizadas» a cada gran artista le llega su turno. Hay una «política» artística que no tiene mucha prisa y que camina paso a paso entre pasos ocultos pero no perdidos. «Política» que no existía cuando Pollock descubría «the drip-technique» (la pintura goteada, la técnica del goteo) y que tampoco existía cuando Kline se moría de hambre en el Village, o cuando de Kooning inauguraba «su boxeo pictórico» con sus hoy-famosas-mujeres. Estos tres pintores fueron reconocidos por las instituciones o por las esferas oficiales y los museos al cabo de diez años, después de luchar duramente con la burguesía adinerada y después que ellos imponían su mensaje pictórico en todas las rutas de la pintura internacional.

Pero... después de todo, es mejor que el artista sufra poco y pinte mucho desde su iniciación, es preferible que no le quede esa huella dolorosa, esa marca tan difícil de borrar que hizo que Kline precipitara su vida por la libertad, luchando por no perder su integridad de artista auténtico y que hizo que Pollok, quizá como resultado de sus vicisitudes y de su lucha por subsistir económicamente, sin perder también su integridad, se estrellara en un automóvil, a una velocidad relámpago, y que hace que Kooning, como en un callejón sin salida, desemboque a menudo en la tranquilizadora fuente del alcohol, y que

resista su ansiedad y soporte sus angustias—a pesar de estar en la cima del mercado pictórico contemporáneo.

Pero... con una cosa u otra, el arte es solamente arte, y el arte, como norma de vida en las actividades creadoras, se roba toda una VIDA. DARÍO SURO.

DOS FESTIVALES IMPORTANTES

De un tiempo a esta parte han venido proliferando los concursos para obras de teatro inéditas, convocados por organismos, grupos de cámara y distintas ciudades. Con mayor o menor resonancia nacional, con premios de muy distinta cuantía, vienen a fallarse unos treinta al año, pero si hacemos un repaso de las últimas temporadas, comprobaremos que son muy pocos los autores, por no decir ninguno, que hayan conseguido darse a conocer por este procedimiento. Y lo grave es que por el momento parece ser el único para revelar un dramaturgo novel, ya que las compañías profesionales, y en la mayor parte de los casos las vocacionales, les están vedadas absolutamente. Esta es la situación: tratemos de ahondar un poco en sus causas. Existe una crisis de autores en el teatro universal, que en España se presenta de una forma muy aguda, porque el inmovilismo de nuestra escena es más fuerte que en otros países. Por ello es difícil que surjan buenas obras en estos concursos, pero hay que suponer que, de vez en cuando, aparecerá ante un jurado algún texto importante. Veamos lo que sucede entonces. En unas ocasiones se produce un desfase entre los criterios teatrales de los miembros del jurado, compuestos con frecuencia por ilustres personalidades, y una obra moderna escrita con desprecio de los cánones aristotélicos. Este texto es ignorado; de buena fe, pero ignorado. Teniendo en cuenta que en la mayor parte de los concursos, si las obras presentadas son numerosas, se reparten en lotes entre los jueces, quienes clasifican una o dos para una ronda final, en la que ya todos leen todas las piezas seleccionadas, hay que pensar que con frecuencia bastará que el desfase a que aludimos se produzca en un solo lector, para que una obra buena no convencional sea eliminada sin apelación. Pero seamos optimistas e imaginemos que el jurado ha fijado su atención en esa obra importante y la ha premiado por unanimidad. La diferencia no es notable: aparecen unas breves notas en algunos periódicos, que recorta ilusionado el autor, mientras espera

cobrar una cantidad en metálico que nunca le permitirá comprar un coche. La obra difícilmente será representada jamás. En otros casos, cuando es un grupo de cámara quien convoca el concurso, el premio consiste en el estreno de la pieza, pero éste se efectúa —cuando llega a producirse— en una sesión única y en ámbito de tan escasa resonancia, que el autor queda tan inédito como en el supuesto anterior. Alguien podrá señalar que existen concursos acrisolados, de ámbito nacional, en los que no ocurrirá nada de lo antedicho. Efectivamente, pero lo que sucede en estos casos es que el jurado, consciente de la importancia del premio, aquilata al máximo su responsabilidad y no se atreve a confiar totalmente en un texto con imperfecciones, pero lleno de sugerencias, al que falta ser potenciado por una representación eficaz. El premio, pues, con una cierta lógica, queda desierto. Si hacemos constar, por último, la inexplicable desaparición del Calderón de la Barca, veremos que el panorama es verdaderamente desolador. Y conste que todo esto no es hablar por hablar, ni tirar piedras a tejados ajenos, porque el que esto escribe ha formado parte del jurado en bastantes premios y en fechas todavía próximas.

Pero he aquí que este año se convoca el I Premio Sitges de Teatro. Se trata de un concurso en una vertiente doble: por una parte, un premio para obras, dotado con 50.000 pesetas, al que concurrieron más de 70 títulos, de entre los cuales un jurado seleccionó las seis que consideró mejores; por otra parte se convocó a los grupos de cámara que quisieran representar estas obras. Veintitantas agrupaciones dramáticas enviaron las memorias de sus actividades, el mismo jurado seleccionó las seis que le parecieron más idóneas y sorteó entre ellas las piezas finalistas. Para el grupo que afectuará la mejor representación había otro premio de 50.000 pesetas y diplomas para el mejor director, actriz y actor. El jurado que dilucidaba los premios no estaba compuesto por las mismas personas que habían seleccionado los textos y compañías.

Estos supuestos producen casi necesariamente un festival de un interés extraordinario, sobre todo si tenemos en cuenta las condiciones en que se desenvuelve nuestro teatro experimental. En primer lugar, se trata de un premio para obras dramáticas inéditas, pero con el aliciente de que el jurado en lugar de discernir sobre unos folios encuadernados, va a fallar sobre las representaciones de los seis textos finalistas, lo cual ofrece siempre más garantías, ya que teatro no es lo que se escribe, sino lo que se actualiza sobre un escenario, especialmente cuando se trata de teatro de hoy, que cada vez tiene un mayor componente espectacular. Además, el jurado —formado por los críticos de los diarios de Barcelona— y el público del festival no sólo han conocido la obra premiada, sino también otras cinco de autores nuevos.

En segundo lugar, las representaciones corrieron a cargo de grupos de cámara, indudablemente los más idóneos para poner en escena las piezas jóvenes que deben aparecer en este tipo de concursos, y por si fuera poco han podido hacerlo con todos los medios que solicitaron, lo que tampoco es frecuente en el trabajo de nuestras compañías vocacionales.

Ninguna de las obras que vimos en el curioso Teatro del Casino Prado, de la localidad barcelonesa, pasará a la historia de nuestra dramaturgia, pero este Premio Sitges nos ha revelado tres nuevos autores llenos de posibilidades. Sólo esto bastaría para justificar este festival y para desear que continúe celebrándose en años venideros, pero es que además el nivel de las representaciones fue muy alto en términos generales.

Jerónimo López Mozo tiene veinticinco años, tres obras estrenadas, dos publicadas y media docena inéditas. El público madrileño pudo ver una de ellas, *Los novios, o la teoría de los números combinatorios,* en una de las sesiones de Taller del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Su pieza *Moncho y Mimí,* que obtuvo justamente el Premio Sitges nos presenta a dos seres puros y crueles al mismo tiempo que viven aislados del mundo exterior, y mientras investigan sobre su principio y fin, tratan desesperadamente de entrar en comunicación con algo superior y externo. Tema y tratamiento tienen ligeras apoyaturas en Beckett y Arrabal, pero siempre dentro de un estilo personal y moderno, que nos hace esperar mucho de su autor. La representación estuvo a cargo del Grupo Experimental del Instituto del Teatro, de Barcelona, dirigido por Francisco José Nieto, ganador a su vez del premio a la mejor dirección, y constituyó un espectáculo brillante y audaz, en el que la expresión corporal de los actores y la luminotecnia fueron casi tan importantes como el texto.

Luis Molero Manglano había estrenado ya dos obras en sesiones de cámara, en Madrid, en los años 59 y 60, pero desde entonces no habíamos vuelto a tener noticias de él. Al ver *Miseria y gloria de un poeta* pensamos que no ha evolucionado demasiado en estos años, pero continúa siendo un buen escritor al que convendría una mayor dedicación al teatro. El Teatro Universitario de Sevilla representó su obra de una forma asombrosa, vitalizando el texto, dándole un aire actualísimo, potenciando sus más mínimos resortes, por lo que le fue concedido el premio a la mejor compañía. Su director, Joaquín Arbide, imprimió a la representación un ritmo enloquecedor, logrando una utilización plena de imaginación creadora de todos los elementos escénicos, decorado, atrezzo, luz y sonido, y de todos y cada uno de los

gestos de los intérpretes, de los que Justo Ruiz obtuvo el premio al mejor actor.

Eugenio G. Corral, cuyo primer estreno se ha producido en este festival, es un hombre preocupado por el teatro desde su infancia, su temática es eminentemente social y su estética neoexpresionista está cargada de intuiciones dramáticas y acentos poéticos. Es un hombre inquieto al que sólo falta perfilar un estilo personal. El Grupo Bambalinas, de Barcelona, nos brindó una buena representación de su obra *Las ratas roen la soga,* dirigida sobriamente por Pablo Zabalbeascoa. Los actores de este grupo evidenciaron una vez más la sólida calidad a que nos tienen acostumbrados y Carmen Tarrés obtuvo el trofeo a la mejor interpretación femenina.

Ritornel-lo Pop, de José Junyent, defendida por el Grupo Gogo, de Barcelona, en una representación en la que se mezclaban los hallazgos afortunados con los defectos de bulto; *Triste llanto en Si bemol,* de José Santolaya, en desmayada versión del Club de Amigos del Teatro, de Elche; y *Huerto desehecho,* de Antonio Vilar, ingenuamente representada por El Candil, de Talavera de la Reina, son obras que no debieron llegar a la final. Sus autores no hacen constar sus edades en las fichas del programa, pero puede asegurarse sin temor a error que su suma dobla la de las edades de los otros tres citados anteriormente. Y lo malo es que las obras respectivas acusan más aún esta diferencia cronológica. Ya hemos dicho que es muy difícil que en uno de estos concursos aparezcan seis títulos de interés, sobre todo el primer año que se convoca, pero estos tres textos eran de una antigüedad evidente a la lectura. Es muy probable que no hubiera obras mejores, pero puede presumirse que las habría más actuales.

La organización estuvo a cargo de la Delegación Provincial de Información y Turismo de Barcelona y el Ayuntamiento de Sitges y fue muy buena. Si corrigen el defecto indicado conseguirán en el futuro un Festival de trascendencia nacional que será vital para el progreso de nuestro teatro.

Al frente de la Delegación Provincial de Información y Turismo de Valladolid está un hombre de excepcional preocupación por la cultura, por el cine y el teatro en especial: Antolín de Santiago y Juárez, quien, con la eficaz colaboración de Carmelo Romero, Secretario de la Delegación y Director del Grupo de Cámara Corral de Comedias, transformó el año pasado la tradicional Semana Romántica de los Festivales de España en un Festival de Teatro Nuevo, en el que además de una serie de representaciones por grupos vocacionales, se celebró un congreso de teatro no profesional del que salieron conclusiones impor-

tantes. Este año ha repetido el certamen con ocho grupos muy bien elegidos que han ofrecido diez espectáculos de gran calidad.

El Teatro de Cámara de Zaragoza conmovió la tranquilidad habitual del escenario del Lope de Vega con dos representaciones llenas de madurez escénica y afán polémico. El fabuloso *Woyzek,* de Georg Büchner, fue dirigido con acierto por Mariano Cariñena, mientras que Juan Antonio Hormigón hacía una revolucionaria adaptación y puesta en escena de *La Dama del Olivar,* de Tirso de Molina. El sector más conservador del público vallisoletano creyó encontrar en este montaje un ataque a la religión católica; apreciación excesiva, ya que sólo había una crítica —directa y sarcástica— a la utilización de personas y hechos religiosos en beneficio de intereses personales o de clase, dentro de una buena realización del grupo aragonés, cuyos componentes han evidenciado notables progresos sobre su actuación del año anterior.

Bululú, Mimo-Teatro de Madrid ofreció el programa que representó en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, compuesto por *El sabio y el aduanero* y *La excepción y la regla,* de Bertold Brecht, dirigidas respectivamente por Jesús Sastre y Antonio Malonda, que lograron un espectáculo joven, polémico, realizado con sobriedad de medios y gran eficacia dramática. La interpretación fue excelente, resaltando el dominio que de la pantomima, de la expresión corporal tienen sus actores.

El Grupo los Goliardos, de Madrid, había ofrecido ya al público vallisoletano una representación de *En alta mar,* por lo que no pudieron presentar el programa Mrozek que estrenaron con tanto éxito la temporada pasada en el Beatriz, limitándose a representar *Strip-tease,* del autor polaco, en una versión llena de humor y angustia, reforzado el texto con elementos casi acrobáticos de uno de los intérpretes. La sesión se completó con *Acto sin palabras,* de Samuel Beckett, a cargo del mismo argentino Julio Castronuovo, cuya técnica es bastante elemental.

El rehén, de Brendan Behan es una extraordinaria muestra de ese teatro popular lleno de tiernas preocupaciones personales y por la situación del país dominado por los ingleses que el teatro irlandés nos ha ofrecido con frecuencia. Es una dramaturgia poco conocida entre nosotros, de una enorme vitalidad y vigencia, por cuya elección hay que felicitar al Grupo Akelarre, de Bilbao, que, dirigido por Luis María Iturri, ha realizado un trabajo perfecto por todos los conceptos en una representación llena de fuerza, ritmo y comunicación realizada por un grupo de actores que no sólo recitan, sino que también cantan y bailan de una forma ejemplar.

El Teatro Universitario de Sevilla ofreció un espectáculo lleno de interés experimental partiendo del poema navideño *Vida y muerte severina,* del brasileño João Cabral de Melo Neto, en el que los actores, además de corporeizar sus personajes, servían de decorado móvil a los distintos cuadros de este retablo pernambucano. Joaquín Arbide demostró una vez más su seguro dominio de la luminotecnia y su buen sentido estético. La cohesión y entrega de este excelente conjunto universitario hizo que los resultados del experimento fueran satisfactorios.

El Grupo Experimental del Instituto del Teatro y el Grupo Bambalinas, ambos de Barcelona, presentaron *Moncho y Mimí* y *Las ratas roen la soga,* de las que ya hemos hablado anteriormente, al referirnos al Premio Sitges. Esta segunda compañía representó también *Milagro en el Mercado Viejo,* de Osvaldo Dragún, acertadamente dirigida por Gonzalo Pérez de Olaguer. Los actores lucharon con éxito contra el inconveniente de haber tenido que realizar varias sustituciones de última hora para poder asistir a este certamen.

Como cierre del Festival, el Living Theatre asombró y entusiasmó al público vallisoletano y a los numerosos aficionados y profesionales jóvenes desplazados desde Madrid con este motivo. Representó de forma ejemplar, insólita, sugerente y apasionada la adaptación que Brecht hiciera de la *Antígona,* de Sófocles, en versión de Judith Malina, dirigida por ésta y Julián Beck.

En resumen, el Festival tuvo un nivel artístico superior al del año pasado y fue seguido con vivo interés e inquietud por los medios informativos y el público de la ciudad castellana. Y hay una consideración final que interesa hacer. Si el Premio Sitges debe ser importante por su posibilidad de descubrimiento de nuevos autores españoles, el Festival de Valladolid debe ser la ocasión para ese contacto necesario, imprescindible entre todos los grupos vocacionales españoles. A sus sesiones deberían asistir todos los directores jóvenes y no sólo para presenciar las representaciones ejemplares que allí se ofrecen, sino para celebrar una reunión anual. Valladolid es una ciudad geográfica y ambientalmente idónea para este encuentro, del que podrían salir soluciones comunes para los comunes y acuciantes problemas con que se enfrentan los grupos no profesionales de nuestro país.—VÍCTOR AÚZ.

Sección Bibliográfica

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JOSÉ FERRATER MORA: *Obras Selectas.* «Revista de Occidente». Madrid, 1967.

«Ser real es ser mortal... El morir —y aun la forma particular, y a la vez generalizada, de este que es el cesar— puede darse de muchas maneras... Hay un modo de ser mortal para cada tipo fundamental de realidad... La ontología del ser real se subordina a la ontología del ser mortal.»

La obra de Ferrater es, como puede verse en un párrafo tan breve, uno de los más originales planteamientos del problema filosófico. La exposición de esa idea central ha culminado en sus dos últimos libros —de estricto rigor metafísico—: *El ser y la muerte* y *El ser y el sentido,* de los que hablaremos más adelante. El último es todavía inédito, pero se adelantan dos capítulos en esta edición de sus obras.

El que una editorial de la categoría de «Revista de Occidente» haya lanzado sus obras ha producido al autor un impacto, cuyos sentimientos —alborozo e intimidación— trata de explicar en la *confesión preliminar.* «El futuro no suele nacer de la seguridad». Con estas palabras reconoce Ferrater, al comienzo del prólogo, que su obra ha sido elaborada trabajosamente, con vicisitudes, sin sospechar el éxito que el tiempo le ha deparado.

Todos sus trabajos son susceptibles de revisión. Al menos así se lo exige su propio temperamento; el autor cree pertenecer a aquellos «que son incapaces de releer una sola página propia sin que les entre la comenzón de reescribirla, y, en intención cuando menos, de mejorarla... Lo mejor sigue siendo enemigo de lo bueno, pero no hay nada que no pueda hacerse mejor». Asoman en estas palabras la ironía y el *seny* tan abundantes en su obra, hasta el punto de constituir una de sus características más notables.

La preocupación por el estilo también está justificada en el filósofo. El de Ferrater es original, es decir, *suyo:* «Tienden a compaginarse en él la mayor claridad posible con cierto (siempre un tanto refrenado) garbo, y el análisis implacable con un frecuente toque de ironía.»

A excepción de algún artículo literario, los escritos de Ferrater caen dentro del ensayo, el género más apropiado para el mundo de las ideas, en que él se desenvuelve. Ahora bien. Su concepción del ensayo ha venido siendo cada día menos literaria y más filosófica. Más que ensayos habría que llamarlos «estudios» o ensayos filosóficos. Es más, últimamente se resiste a cierta dispersión que implica el ensayo para concentrarse en «la confección de libros hechos y derechos, con todos los resabios que tales libros acarrean —por ejemplo, la pura y simple extensión, tan propicia a la digresión y a la prolijidad—, pero también con no pocas virtudes —por ejemplo, la arquitectura, el penoso y siempre problemático ensamblaje—». Entre esos libros hay que contar especialmente *El ser y la muerte* y *El ser y el sentido*. El mérito de estas obras ha sido algo oscurecido por otras, como el *Diccionario de filosofía,* que, aun siendo muy dignas de elogio, no pueden ponerse junto a aquéllas. Refiriéndose a su diccionario, escribe Ferrater: «No puedo disimular el coraje que me produce verle planear abrumadoramente sobre el resto de mi obra, y en particular sobre la parte de ella que estimo filosóficamente más valiosa. Se me hace cuesta arriba admitir que las bondades que aquella obra tan anchurosa puede ostentar son capaces de dar al traste con los pensamientos que he ido allegando en los libros filosóficos que con mayor empeño he compuesto.»

Aludimos al comienzo a varios rasgos de la obra ferrateriana: el rigor científico, la ironía, el *seny:* Habría que hablar de otros: la extensión de su saber, de la que da pruebas el diccionario y toda su obra en general, la preocupación por las cuestiones existenciales y la fuerte tendencia a reescribir lo publicado.

«Ser real es ser mortal» —escribe Ferrater—. Y así como Aristóteles habló de la *analogía entis,* Ferrater hablará de una *analogía mortis:* si el ser —la realidad— se da de varias maneras, lo mismo ocurre con la muerte.

Entonces, ¿existir es cesar? ¿Mueren también los seres inorgánicos? ¿No es la muerte una prerrogativa de la existencia humana? Ferrater contesta estas preguntas —que apuntan a lo medular de su sistema— en las dos obras aludidas anteriormente. El morir del hombre seguirá siendo, para el autor, algo peculiar, pero sólo después de establecer que la muerte es «un concepto general capaz de explicar la naturaleza y el sentido de todas las existencias... Esto explica que un libro sobre la muerte pueda cobijar un sistema de filosofía».

El autor advierte dos cosas muy importantes. El tratamiento literario de la muerte seduce; lo que se suele escribir sobre la muerte no es estrictamente filosófico, resultando más bien un pretexto para cierta

fruición sádica. La filosofía de Ferrater no tiene nada que ver con todo eso. «Ocuparse del tema de la muerte no es aquí consecuencia de una particular necrofilia. No es tampoco resultado de la famosa obsesión hispánica por "la hora de la verdad"... Si tal obsesión existe, yo no participo de ella.»

Sin embargo —dirá el lector— el existencialismo ha estudiado filosóficamente la muerte. Sí. Y le asiste más de un mérito. Ferrater lo reconoce: «Las filosofías "existenciales" han llevado a cabo, pues, una tarea urgente: la de poner de relieve que dilucidar el problema de la muerte no es echar leña al fuego del inflacionismo filosófico». Pero hay que añadir en su contra que «por desgracia, dichas filosofías han tendido, por un lado, a confinar el problema de la muerte al de la muerte humana, y, por otro lado, a exasperar el problema. Mas la época de las exasperaciones ha pasado; la sobriedad las ha vencido».

¿Se puede hablar científica y racionalmente de un fenómeno tan «misterioso» como la muerte? Los dos libros de Ferrater aludidos prueban que sí. ¿Excluirá ese tratamiento científico y racional lo que, al respecto, pueda decirnos la experiencia? No tiene por qué ser así. «Mi investigación es, pues, a la vez racional y, por así decirlo, "existencial".»

Nuestro autor se aleja asimismo de otras dos actitudes extremas: la de quienes afirman que la cuestión de la muerte no tiene sentido y la de quienes sostienen que sólo ella lo posee. «La muerte no es el único problema filosófico. Pero es un problema central en la filosofía.»

Aunque la muerte no fue tema exclusivo de las llamadas «edades oscuras» sino que también ha sido objeto de estudio en la edad moderna, sin embargo, en ésta sufrió un desplazamiento, consumado por el mecanicismo. La reacción contra ese racionalismo dogmático fue a parar al otro extremo: un irracionalismo delirante.

Como habrá podido advertir el lector, Ferrater se aleja siempre de los extremos filosóficos, pero sin que su pensamiento se convierta en un sistema ecléctico, «apaciguador» de contrarios, desembocando en un *tercer sistema.* «Esta manipulación de doctrinas, que las trata como si fuesen "oposiciones" y las considera, por decirlo así, "desde el exterior" no va nunca muy lejos... Por ello no me parece justo ni fértil recoger unas migajas de materialismo y otras de personalismo, unas de mecanismo y otras de organicismo, etc... y amasar con ellas una especie de tarta filosófica». Así, pues, se tratará más bien de «integrar» que de combinar o armonizar. Ferrater ha llamado a su obra *El ser y la muerte:* «Bosquejo de filosofía integracionista». Los distintos sistemas, manteniendo sus peculiaridades y características, pueden dialogar. En una palabra, la «Ontología integracionista» de Ferrater *grosso modo,*

consiste en postular la eliminación de toda clase de de «Absolutos», incluyendo todas las «entidades absolutas», llámense «Naturaleza», «Espíritu», «Objeto», «Conciencia», o lo que fuere... Las realidades límites, que llamaré asimismo «polos» o «polaridades», no son, propiamente hablando, realidades. Lo real es sólo lo que es, vive y se mueve entre polaridades, sin jamás convertirse en ninguna de ellas, es decir, sin quedar jamás como petrificado en un «absoluto». Pero las polaridades sirven justamente para demarcar y situar las realidades efectivas. Así, por ejemplo, nada es ni «pura materia» ni «puro espíritu»; nada es o «absolutamente sujeto» o «absolutamente objeto»; nada es o «puramente mecánico» o «puramente orgánico», etc.

Lo real se rige por polaridades; el pensamiento debe regirse también por ellas. El integracionismo es real y nocional.

Otro nombre apropiado para este sistema filosófico podría ser el de «complementarismo» —teniendo en cuenta que la complementariedad no sólo se da en los conceptos sino también en la realidad (esto último ha sido confirmado por la Física moderna)—.

Ante la posible objeción que aludiera a que esta tendencia, el polarismo, se encuentra ya en Aristóteles y Leibniz —no digamos en Hegel—, el autor responde: «Me place viajar en compañía de esos gigantes. Pero la cuestión no es a qué se aspira en filosofía, sino cómo una aspiración se lleva a cabo».

Como un «polo ontológico» no puede darse sin el polo contrario, así tampoco un concepto límite puede ser utilizado en toda su fecundidad y utilidad si no se usa a la vez el concepto límite contrario. A esta manera de filosofar se le debe llamar «Dialéctica», con tal de que esté abierta a lo real. Por eso, y aunque los «ismos» estén desprestigiados, el término que más conviene al sistema de Ferrater es el de «Empirismo dialéctico», «una forma de pensar que aspira a ser fiel tanto a la lógica de los conceptos como a la estructura de la realidad».

«En lo que toca al problema de la muerte, "integracionismo" designa un punto de vista según el cual no hay que confinar la "muerte" a ninguna esfera determinada, y por ventura privilegiada, de la realidad.»

El pensamiento de Ferrater es sistemático: la realidad es abarcada *en su totalidad* por el complejo de ideas que lo componen. Su lectura es ardua y difícil —no precisamente por falta de claridad—: al *rigor* de su investigación hay que añadir la *inadecuación del lenguaje corriente,* aunque no se pueda prescindir de él por no existir un lenguaje «específicamente filosófico». La dificultad del lenguaje no puede ser sorteada: «Destino de los filósofos es ser malentendidos, incluso por gentes de su propio gremio... La filosofía se esfuerza tanto por saber lo que

es la realidad como por averiguar cómo puede hablarse de ella. Si hubiese un lenguaje filosófico hecho y derecho podrían sortearse los riesgos apuntados. Pero la filosofía no sería entonces lo que es: un intento de crearse su propio lenguaje.»

El autor acusa, en este sentido, la influencia de la corriente filosófica anglosajona, concretamente aquella que reduce la filosofía a una disquisición sobre el lenguaje... No se ha inscrito en ella de manera absoluta: se lo impediría su propio «integracionismo», en el que no cabe ningún absoluto, donde toda realidad y todo concepto son «dialécticos».—R. G.

José Luis Abellán: *Filosofía española en América.* Ediciones Guadarrama. Madrid, 1967.

El tema se presta a una buena polémica. Pero el autor ha renunciado de antemano a ella. «No se trata de lamentar hechos que hace tiempo ocurrieron ni de buscar causas o autores sobre los que lanzar una acusación de culpabilidad. Por otro lado, tampoco se trata de alimentar un nacionalismo estúpido, reivindicando para España una historia que en su mayor parte transcurrió fuera de ella. Ni mucho menos de arrebatar a los países hispanoamericanos algo que ya forma parte de su haber cultural.»

La historia de la filosofía española tenía un capítulo sin escribir, capítulo de significativa importancia, si se atiende a la cantidad y calidad de sus filósofos. Capítulo que escribe ahora José Luis Abellán.

Se ha advertido que estos pensadores, aunque apartados física e ideológicamente de España, están —como señala Aranguren— cada día más unidos espiritualmente a la patria. «¿No es absurdo que entre ellos y nosotros esté cortada casi toda comunicación pública? En lo que a nosotros concierne, ¿es hoy tan rica nuestra vida intelectual como para que, sin gravísimo menoscabo, pueda prescindir de la aportación de los emigrados?» (Aranguren). El libro que comentamos nace del convencimiento de que la filosofía de la emigración forma parte de nuestra vida intelectual, aunque en cierto sentido sea también ya filosofía americana.

Las emigraciones han sido siempre fecundas para nuestro país. De todas ellas, es sin duda la más importante y la más fecunda aquella que se produjo con motivo de nuestra guerra civil de 1936. «Hay pocos esfuerzos —dice Ferrater— comparables con los que, en múltiples direcciones, desarrollaron los emigrados españoles.» Dicha emigración ha realizado conquistas en todos los campos del saber y de

la cultura. En *Historia:* Américo Castro, Sánchez Albornoz, Madariaga, Altamira, Bosch Gimpera, Lloréns, etc. En *Poesía:* Juan Ramón, Salinas, Jorge Guillén, Cernuda, Alberti, León Felipe, Altolaguirre, Domenchina, Moreno Villa... *Novelistas:* Rosa Chacel, Barea, Max Aub, Ayala, Serrano Poncela, Sénder... En *Crítica* literaria: Onís, Guillén, Marichal, Xirau, Gullón, Blanco Aguinaga... En *Derecho* y disciplinas afines: Recasens Siches, Asúa, Araquistain, Matilla... *Dramaturgos:* Casona, Grau... *Intérprete musical:* Pablo Casals. Mención aparte merece la *emigración filosófica,* a la que está dedicado el estudio de José Luis Abellán: Joaquín Xirau, Eduardo Nicol, Ferrater Mora, José Gaos, Manuel Granell, Recasens Siches, F. Ayala, María Zambrano, García Bacca, Eugenio Imaz —por no citar otros nombres menos importantes.

Nuestro autor advierte unos rasgos comunes en los filósofos emigrados: su *afincamiento* en la América hispana —debido a la necesidad de conservar el lenguaje de origen—, la *despolitización* y la predilección de los emigrados por *México,* estableciéndose así una dualidad de patrias —que Gaos ha llamado patria «de origen» y patria «de destino»—, definiéndose casi todos por la «de destino».

Tales rasgos señalados son *situacionales.* Pueden advertirse asimismo unas constantes *ideológicas.* La primera se refiere a su *talante liberal,* del que ha escrito José Gaos: «Aceptamos como destino, que pronto reconocimos bien venido, la América en que podíamos prolongar sin defección la tradición del liberalismo español, que reconocíamos ser la tradición triunfante en la independencia de estos países y en sus regímenes liberales. Exactamente por lo mismo no pudimos sentirnos extraños en países en los cuales encontrábamos empujada hacia el futuro la tradición misma por fidelidad a la cual habíamos sido proyectados sobre ellos.» (García Bacca, influenciado fuertemente por el pensamiento de Marx, es una excepción.) Una segunda constante ha sido su *incorporación a la España cultural* —como compensación del apartamiento de la España geográfica—, dando como resultado una «aportación de auténtica valía para la comprensión de nuestros valores y de su sentido dentro de la historia». La *influencia de Ortega* es otra constante; esta influencia ha sido más notable en unos que en otros, siendo también aquí una excepción García Bacca, quien apenas acusa la huella de Ortega. Finalmente, debemos referirnos a la *influencia de la Institución Libre de Enseñanza.*

El autor alude a la tendencia de estos filósofos a dividirse en «madrileñistas» y «catalanistas», tendencia que modernamente ha sido descrita con las acuñaciones de «Escuela de Barcelona» y «Escuela

de Madrid». Tiene razón Abellán al decir que «dicha división simplifica en exceso la realidad y es producto de un espejismo alimentado en parte por la lejanía y la nostalgia». La cuestión es más compleja.

La aportación de nuestros filósofos puede calibrarse desde dos perspectivas: como aportación *personal* y como aportación colectiva *en instituciones.* En este último sentido, la huella de nuestros emigrados es altamente considerable; evoquemos algunos nombres: *Cuadernos de Historia de España* y *Revista de Filología Española,* en Buenos Aires; los departamentos de estudios hispánicos, en EE. UU.; el Colegio de México, el Fondo de Cultura Económica, el Centro de Estudios Filosóficos y Cuadernos Americanos, en México; y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Venezuela; etc. En cuanto al primer sentido—el de la aportación personal de nuestros emigrados a la investigación filosófica—, diremos que es precisamente el tema que a lo largo de cuatro partes extensas estudia minuciosamente en su libro José Luis Abellán: primer estudio serio y sistemático de nuestra emigración filosófica, de tanta importancia para la historia de la filosofía pensada en castellano.—ROMANO GARCÍA.

VICENTE GAOS: «Concierto en mí y en vosotros». *Cuadernos de Cultura y Cultivo.* Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico. Río Piedras, 1965.

El valenciano Vicente Gaos es uno de nuestros actuales poetas-profesores, catedrático y crítico; sus trabajos teóricos son rigurosos, lúcidos, reivindicadores de incomprensiones y olvidos; sus reflexiones sobre el hecho poético, profundamente personales, tajantes y esclarecedoras, sin seguir consignas ni aceptar mitos, sin importarle—o, acaso, orgulloso—hablar en solitario. En «Notas para una poética» (aparecidas en el número-homenaje que le dedicó la revista *Agora,* números 41 y 42, marzo-abril 1960), Gaos hace declaraciones de un extraordinario valor, se esté o no de acuerdo con todas ellas; así, al tratar del proceso creador, «el talento creador y el talento crítico son uno y el mismo», extendiéndose en la identificación de los menesteres poético y crítico y añadiendo que la corrección—es decir, autocrítica—es indispensable en el escritor, porque, cuando corrige, el poeta está verdaderamente inspirado y es cuando propiamente improvisa. Piénsese un poco y se verá que, como en todas—o casi todas—las llamadas paradojas, hay mucho de verdad. En un escrito mucho más breve y mucho más reciente (fechado en 17 de junio de 1965) y que figura como Poética

al frente de la selección antológica hecha por Jacinto López Gorgé, en su *Poesía amorosa contemporánea,* acabada de aparecer, Vicente Gaos se refiere a la universalidad y abstracción de la poesía, piensa que su compromiso «es un compromiso con las palabras», e insiste, e íntima relación con esto último, que la *comunicación* es posterior a la *expresión,* que aquélla, cuando se consigue, «es el resultado de una buena expresión». Y con fervor que no oscurece a la lucidez, concluye: «La poesía es la mayor aventura con las palabras.»

Este largo preámbulo a la crítica del último libro de Gaos me ha parecido conveniente para los que no conozcan el talante de este escritor, de este poeta que publicó en 1944 su primer gran libro (tras las primeras poesías, 1937-39), *Arcángel de mi noche,* que había obtenido en 1943 el «Premio Adonais»; desde aquel apasionado Gaos, pero cuya pasión ya no era ajena al pensamiento («Mi pensamiento, así de iluminado, / mi lenguaje de amor, así de ardiente», escribía en el soneto «Te quiero y te lo digo»), hasta el reflexivo, analítico, poeta de *Concierto en mí y en vosotros,* ha ido creándose y transformándose una de las obras poéticas más considerables de los treinta últimos años. *Sobre la tierra, Luz desde el sueño* y *Profecía del recuerdo* son libros posteriores que van marcando ese camino. Tras publicar en 1959 sus entonces *Poesías completas* (1937-1957), en donde aparecen los «Cantos Solemnes», que ahora han encontrado su lugar en este último libro, en 1963 obtiene el primer premio «Agora», y en el volumen veintisiete de la colección poética del mismo nombre, sale a la luz un libro más bien breve, *Mitos para tiempo de incrédulos,* clara anticipación del nuevo Gaos. Los diez poemas de este libro, agrupados en tres partes, reaparecen en *Concierto en mí y en vosotros,* pero en diferentes posiciones e insertos en un conjunto de treinta y dos poemas, que forman la totalidad de este nuevo libro. En uno y en otro el poema final es el mismo: el soneto «Fe de errores»; pero ahora lleva una especie de subtítulo entre paréntesis, Mea Culpa, que entonces no figuraba. Es uno de los cuatro sonetos que figuran en el libro, tan logrados como los de sus primeros libros. Y en él culmina la siempre honda poesía religiosa de Vicente Gaos. El poeta habla a Dios sencilla y humildemente («Señor mío») y deja testimonio de su ceguera y de su salvación. Testimonio de hombre hundido, pero finalmente alzado «Señor, mi amigo». Estas son las últimas palabras de este soneto, de *Concierto en mí y en vosotros.* Pero hasta llegar a ellas el poeta ha atravesado un largo camino de fidelidades y de renuncias, de abatimiento y desesperanza. Este final clarificador sería como el término de una «noche oscura», de esa preliminar vía purgativa de los ascetas y de los místicos.

Sin embargo, bien lejos de una solitaria aventura interior aparece

el poeta en este libro. Si el título es ya muy expresivo, Gaos coloca al frente de sus poemas, bajo el epígrafe *Mis «otros»,* textos de Lucano, Boris Pasternak, Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Charles Péguy, voces que anuncian la «otra» del propio Gaos; para quien no tenga este libro a su alcance sirvan estos dos textos, los más breves, de ejemplos: «El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie», de Antonio Machado, y «Tout commence en mystique et tout finit en politique. Par la bassesse et le péché de l'homme, la mystique est devenue politique», de Charles Péguy. Con la primera cita coinciden declaraciones teóricas y versos de Gaos, y la cita de Péguy conecta totalmente con el pensamiento poético del autor de *Concierto en mí y en vosotros,* con su investigación poética sobre ese ser débil, menesteroso, pecador (y excelso) que es el hombre, que *es sólo,* pero *está* entre los demás, cuyo *vivir* es *con-vivir.*

Todo lo anterior —y muchas más cosas— se encuentran ya en el primer poema del libro, poema fundamental en toda la obra de su autor. En versos libres —predominio absoluto de metros cortos, preferentemente heptasílabos, octosílabos y eneasílabos—, con una extraordinaria longitud —abarca desde la página trece hasta la veintiséis, ambas incluidas, con un término medio de veinticinco versos por página—, Vicente Gaos dirige su voz a un tú, a un vosotros, «a todos y cada uno». Y en los primeros veinte versos deja ya bien claros sus propósitos:

... No quiero hablar
conmigo. Quiero dejarme
de soliloquios, silogismos
y sentimentales monólogos.
No quiero hablar de mí. Entendámonos:
de mí sin vosotros.

El poeta es amigo del diálogo, y así lo proclama. Lo que acepta y lo que rechaza: «Prefiero el diálogo a la arenga, / y la verdad a la consigna». Se proclama un fuerte individualismo, alzado frente a los mitos de Oriente y de Occidente, a todos los dogmas. Abstracciones son para Vicente Gaos tanto el proletariado como el mundo libre, el hombre colectivo y la masa como la defensa de la cultura de Occidente, entre otros términos; todo eso le parece «vaciedad, música, monserga», cuando menos, y también «perfidia oscura, dogmatismo / turbio, roma casuística / bajo un disfraz sutil». Algo que es propio, y por ello lo realizan, de los «políticos, hombres de acción, / apóstoles, etc., etc.». El, en cambio, es tan sólo un poeta (sigo el desarrollo del poema), y se autocalifica de «hombre de amor y pasión», que no sabe gritar, pero

es que, además, tampoco quiere. El poeta quiere hablar a cada uno de los hombres, muertos, vivos y por nacer, acordes o no con sus dudas, españoles y de todo el mundo. Quiero destacar aquí un testimonio de Gaos de paradójica expresión y rigurosa tradición desde los noventayochistas: «... en esta / España que tanto amo / y que odio tanto...». Insiste después Gaos en su condición de poeta y nada más, y en su vocación y deber primordial de hacer poesía, versos, pero abriendo un paréntesis aclaratorio muy sustancioso: «(no digo que sea / el más urgente y perentorio. / ¡Cuidado!)». Al referirse a los metros empleados tiene un justo sarcasmo para los que siguen creyendo que el verso libre no es verso, para los que le llaman o lo identifican con la prosa poética. Inmediatamente se confiesa pensador, preocupado constante por todo lo que ocurre, exceptuando a la prensa («la leo poco», declara), que le hastía profundamente: la entrevista, el reportaje superficiales... Todo está, para Vicente Gaos, oscurecido, empequeñecido, por lo que importa de verdad, por «la gran contingencia / del origen y el destino humano», todas las cosas no son más que hilos «del tapiz / abigarrado de la vida / y de la muerte». El poeta se hace las eternas preguntas metafísicas, se debate entre la angustia y el dolor, con un poco de esperanza, y levanta su voz para decir reiteradamente, con horror: «todos, todos: tú, y tú, y tú, y yo, / todos nos hemos de morir». Este es el gran dama, el auténtico serial, la verdadera novela de nuestra vida, siempre sin lograr adivinar quién es el asesino, ni quién será el asesinado, ni cuando tendrá lugar el nuevo crimen. De nuevo insiste Gaos en su desconfianza en la comunicación y entendimiento de los hombres a escala social, afirmando, en cambio, en hermosos versos (muy idealistas por lo que se refiere al primer presupuesto y totalmente irracionalista en lo que concierne al segundo): «Nadie / entiende a otro como lo hacen / —casi a ras de tierra, bajo / de la tierra, ya sin palabras— los amantes en el blando lecho, / los muertos en la fosa común.»

Vicente Gaos no es ignorante en este momento de su vida y de su poesía del dolor de los hombres, y no precisamente metafísico, y, ya finalizando casi este largo poema, hace detenida mención de todos los agobiados y envilecidos por la angustia económica, por la carencia de «zapatos que lustrarse», y «el pan nuestro de cada día, / la camisa, el medicamento / indispensable (para no morir / antes de hora), las monedas / para el metro o el autobús / que hace el trayecto entre el suburbio / y el lugar de trabajo...». Como se ve, como puede verse en tantos versos, Gaos no rehúye el lenguaje prosaico cuando el poema así lo requiere, encabalgando sus versos con el lenguaje de todos los días. El poeta, que no olvida nunca su yo, se sitúa inmediatamente en

el centro de su testimonio, dejando constancia de que no habla desde fuera, porque él mismo, y sin vergüenza lo confiesa, ha padecido «el apuro, el agobio, / la privación», y «el campo de concentración, / la cárcel, y otras miserias / aún mayores de nuestro tiempo». El poema se convierte en desgarradamente autobiográfico: el poeta escribe de cosas sabidas, vividas, e incluso omite muchas otras. Y frente a todo eso la desconfianza, el escepticismo; el poeta quiere comunicar los suyos a todos los hombres, vuelve a enarbolar su fuerte individualismo, su convicción de que el engaño acecha a todos «continuo y por todas partes». El no escucha ni tambores disciplinarios, ni gárrulos alaridos de cornetines, ni oratorias promesas del hombre público, pero tampoco se deja confundir —y quiere que no nos dejemos confundir «por el sibilino consejo / del teólogo, del casuista, / ni por la pueril vanidad / del cándido contemplativo, / del tozudo teorizador / ...». No perdamos el tiempo —es la última exhortación del poeta— en contar las estrellas, en preguntarles nada. Porque nada nos van a decir. Nada se nos va a desvelar. El largo poema, donde Vicente Gaos se ha desnudado y ha hablado con una admirable sinceridad —en uno de los más implacables, lúcidos y honestos testimonios de la poesía española de estos años, estemos o no de acuerdo con todas y cada una de sus aseveraciones y posiciones—, termina con unos versos de esperanza y de duda, de existencial necesidad de un asidero trascendente, y la imposibilidad de una fe total, sin sombras:

... Silenciosamente,
confiadamente esperemos
que Dios nos tenga de su mano,
si tiene manos y existe Dios.

Siguen a este *Preludio,* poema fundamental en este libro y en toda la obra poética de su autor, los «Cantos solemnes», poeta de alto vuelo intelectual, de sabias y poéticas asimilaciones de viejos mitos, de temas históricos, legendarios y literarios, en donde destacan para mi gusto dos hermosísimos poemas, *Ulises* y *El idiota,* que ya figuraban en *Mitos para tiempo de incrédulos.* Las partes segunda, tercera, cuarta y quinta del libro llevan los títulos, respectivamente, *Tema y variaciones de la nada, Canción de la niebla, Suposiciones* y *El caminante,* y en todas ellas, desde sus mismos títulos, vibra la hondura intelectual de Vicente Gaos, su talante de hombre pesquisidor e inquisidor de la realidad, su mucha cultura, su profundo conocimiento de la poesía anglosajona, su amplio registro de poeta que junta versículos y romance octosilábico: en el titulado «Noche cero», de *Variaciones de la niebla,* encabalgando versos, triturando el ritmo tradicional, hace de nuestra vieja y vene

rable composición el cauce adecuado para la angustia metafísica, para patéticas resonancias de muerte y más allá. Y en dísticos asonantados escribe el cuarto poema, «Allegro con niebla», de la tercera parte del libro *Canción de la niebla.*

Libro radicalmente religioso, pero de una religiosidad desesperada, con rabia, en agonía, como en Miguel de Unamuno, en Dámaso Alonso, en José Luis Hidalgo, en Blas de Otero. Gaos parafrasea el famosísimo soneto anónimo «No me mueve, mi Dios, para quererte...», con un comienzo de atrevimiento casi blasfemo («No me mueve, mi Dios, para odiarte, / el cielo que me tienes escondido / ni me mueve el infierno, no temido / —¿qué más infierno ya?—para rogarte»), y un final de menesterosa necesidad de apoyos, de tierra firme bajo nuestros pies, unamunescamente expresado («... Dime, ¡oh Dios!, que no es quimera / la esperanza, la fe, y aunque así fuera, / engáñame—¿no puedes tal vez—para / poder dormir, soñar hasta que muera»).

Concierto en mí y en vosotros es un libro de apasionante lectura, la recopilación puesta al día de una vida y una obra en las que cerebro y corazón, inteligencia y sensibilidad, están siempre en arriesgada tensión, en patético equilibrio existencial de un hombre y poeta sobre el trapecio de los temas eternos, sobre el vacío de su soledad, pero con todos los pesados fardos de nuestro tiempo. No casualmente en el «Colofón» del libro Vicente Gaos coloca, junto a dos textos de *Obernann,* de Sénancour, y *La peste,* de Albert Camus, estas palabras tan de siempre de la *Carta a Erasmo,* de Luis Vives: «Atravesamos unos tiempos calamitosos, en los cuales no es posible hablar ni callar sin peligro».—EMILIO MIRÓ.

LUIS ARTURO CASTELLANOS: *El cuento en la Argentina.* Edición del Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario. Santa Fe, 1967.

El cuento, que en España no ha sido precisamente afortunado, ha tenido por el contrario en Argentina un feliz desarrollo, que ya es sólida tradición. El riquísimo panorama del cuento argentino es ciertamente inabarcable en las pocas páginas de este librito—58 de texto—, pero sí puede contribuir su catálogo ceñido como introducción al apasionante mundo del género en este país hispanoamericano.

Sería interesante indagar las razones del predominio del cuento no sólo en Argentina, sino en otros lugares del mismo continente

—Cuba, por ejemplo—. Lukács apunta que «el cuento aparece bien como precursor de una conquista de la realidad por parte de las grandes formas épicas y dramáticas, o bien al fin de un período, como retaguardia, como un último eco». Creo que en el caso de Hispanoamérica lo aplicable es el carácter del cuento de «precursor de una conquista de la realidad...», que, a modo de frente consolidado, comienza a realizarse desde algunos años en aquellas tierras. En el mismo sentido habría quizá que considerar la posible función precursora de la poesía —Guimarâes Rosa se inicia como poeta y desarrolla paralelamente sus relatos de *Primeras historias* y su obra maestra, la novela *Gran Sertón: Veredas;* Lezama Lima viene a completar, al cabo de una larga carrera como poeta, su importante novela *Paradiso,* y en su caso concreto la novela estará cuajada de los hallazgos de su poesía, así como puede decirse que el *Gran Sertón* es una novela-poema—. Estos dos campos permiten unas investigaciones de alcance limitado que luego en la novela podrán ser sintetizados. Julio Cortázar es precisamente un ejemplo argentino de ello, siendo sus dos novelas una especie de mágica cacerola donde se ha vertido la múltiple fábula de sus cuentos. En todo caso no habría que preocuparse demasiado por clasificaciones rígidas, desfasadas por la realidad literaria, cuando por muchas partes —no precisamente en España, desde luego— se acomete una fructífera labor de síntesis, con vistas no a hacer «cuento», «novela», «ensayo», «poesía», sino obra artística, con un poco de todo: lo necesario para lograr la profundización y expresividad necesarias.

La brevedad del trabajo de Luis Arturo Castellanos no nos permite saber si determinadas orientaciones en su presentación del cuento argentino obedecen a una limitación de espacio o a defectos de óptica, con excesiva preocupación por el objeto literario «puro», desligado de una encarnación en la sociohistoria del país. Una división por etapas históricas, por generaciones —tómese el término en su más amplio sentido— quizá hubiera resultado más sólida que esta clasificación temática, que nos lleva a encontrar a los mismos autores una y otra vez, al menos a los grandes, trascendiendo siempre los esquemas; y permitiendo trazar mejor las líneas de influencia, los adelantos y retrocesos en la *invasión* de la realidad. La anotación de las relaciones múltiples entre los géneros hubiera resultado también de interés. Pero en todo caso lo que tenemos es el libro de Castellanos, y trataré ahora, si no de resumirle, cosa prácticamente imposible, pues es él mismo un resumen, sí de pasar rápida revista a varios de sus aspectos y a la posible problemática que desencadenan.

En las primeras páginas dará cuenta el autor de la opinión coin-

cidente de dos escritores españoles —buenos cuentistas ellos y que, al menos es claro en el caso de Fernando Quiñones, han bebido saludablemente en fuentes argentinas—: Quiñones y Félix Grande, sobre la calidad del cuento en ese país.

Un primer grupo de cuentos será «el de los que tienen pretensión documental, de revelar o describir un ambiente social, un problema nacional» (p. 9). Este calificativo, en sí nada heterodoxo artísticamente, es convertido por el autor, gracias a una serie de ambiguas matizaciones posteriores, en sinónimo de mala literatura, prácticamente del desafortunado realismo socialista, lo cual, entiendo yo, no es muy exacto. Si toda la cuentística argentina abarcable en el tipo es mala, no lo será por su pretensión «de revelar o describir un ambiente social», sino por ser simplemente mala, como puede igualmente serlo un cuento amoroso del «más puro lirismo», según diría alguno.

Cuento de tema rural será otra división, y seguidamente el de tema sicológico. «Entre los indudables maestros del género debe contarse a Julio Cortázar» (p. 17), dice con justeza. Además de varios cuentos de *Bestiario* señalados por Castellanos, mencionaría yo con marcada preferencia *El perseguidor,* donde lo sicológico linda necesariamente con lo metafísico, en el caso de ese *jazzmen* que persigue implacablemente lo verdaderamente real a través de su música. Eduardo Mallea, Manuel Mujica Láinez, Beatriz Guido, entre otros, son nombrados aquí como destacados cultores de este tipo de cuentos. Es muy afortunada la inclusión de un trozo de *En el barro,* cuento de Beatriz Guido. (Todas las muestras que nos da el autor con los fragmentos insertados de cuando en cuando son acertadamente ilustrativas.)

Anota Castellanos la falta de maestros en el campo de la ciencia-ficción —ciertamente, ¿qué pasa con ella? Algo comienza a hacerse entre los jóvenes narradores cubanos, pero todavía muy frágilmente—. Y pasa al terreno de lo fantástico, de logrados frutos en Argentina. Desde luego, Borges y Cortázar. Este último peca a veces de excesivo rizar el rizo en una desenfrenada búsqueda de sorprendernos, pero aunque nos fastidie no podemos dejar de reconocer que también en tales momentos se manifiesta toda su capacidad de fábula y deleite, que nos arranca una sonrisa cómplice —y yo no señalaría como casos extremos los cuentos de *Historias de cronopios y de famas,* sino otros; me parece que en las *Historias...* le salva de la pura pirotecnia una entrañada ternura, un cariño incluso para con sus seres imaginarios. (Y llegaría a preguntarme hasta qué punto son *imaginarios* y no *reales* sus famas, cronopios y esperanzas.)

El cuento policial contará con autores como Borges, Bioy Casares,

Abel Mateo, Leonardo Castellani, etc. El cuento humorístico está también presente en Argentina, así como el de tema histórico.

A continuación tratará el autor de su tipo de cuento preferido: el metafísico. Varias interesantes citas de Sábato sirven a Castellanos para insistir en su validez. Dirá el gran escritor: «si el mal metafísico atormenta a un europeo, a un argentino lo debe atormentar por partida doble, puesto que si el hombre es transitorio en Roma, aquí lo es muchísimo más» (p. 31). Cierto. Pero yo creo que el cuento *metafísico,* so pena de caer en la alienación, debería también preocuparse de *las causas de su metafísica.* Es decir, entiendo que el mismo Sábato, en su genial *Sobre héroes y tumbas,* ha dado entrecruzadamente a Buenos Aires y a la metafísica que de ella se desprende. Es en esta ciudad abigarrada, convulsa, sin configuración homogénea, donde se dará el *desarraigo.* Muy bien. Así nos entenderemos y estaremos conscientes de la limitación de las diversas metafísicas. Pero si la literatura aspira a profundizar, debe mostrarnos una totalidad significativa y no perecer en un abstruso marasmo existencialista. Si la metafísica «está en medio de la calle, en las tribulaciones del pequeño hombre de carne y hueso», como afirma Sábato, no seamos falsamente selectivos y sepamos llegar a la infraestructura de la metafísica del «pequeño hombre de carne y hueso» y a los condicionamientos de las vivencias existenciales.

Jorge Riestra, Humberto Constantini y Abelardo Castillo son tratados detenida y sabiamente en este apartado, ejemplificando su modo con acertados fragmentos, los que demuestran, una vez más, que el mejor comentario crítico lo dan los textos literarios mismos. Todo lo que se quede en literatura-acerca-de-la-literatura es secundario y peligrosamente dedicado a lectores-al-cuadrado. La crítica debe encontrar su tarea en fundamentaciones globales, en búsqueda de relaciones dialécticas literatura-sociedad, en enjuiciamiento de las formas desde una perspectiva de eficacia histórico-humana, dedicándose principalmente a combatir lo que Hauser llama «la inercia de las formas»; y no desde luego en la perezosa limitación de muchos a «explicar» lo que dicen los escritores.

La joven Alicia B. Tafur también recibe un detallado examen, incluyéndose trozos de su cuento *La abuela,* hermoso y sentido, al que, además de la influencia de Poe que señala Castellanos, añadiría yo la de Kafka.

Atilio Dabini y Syria Poletti, escritores sobre los que pesa fundamentalmente la condición de inmigrantes, cierran la lista de cuentistas considerados.

Castellanos se excusa por la ausencia de algunos nombres, lo cual

es perfectamente explicable por la brevedad del libro. En todo caso, de la lectura de este panorama —aunque se le mire por una ventanita— queda claro la importancia del cuento que hoy se está haciendo en la Argentina, su vitalidad, sus posibilidades de fecundar otros modos que, sin dejar de perder su peculiaridad, se pongan en contacto con las incesantes búsquedas —y hallazgos— del género en el país. Importancia, vitalidad y posibilidades existentes también en la cuentística brasileña —Guimarâes Rosa y Clarice Lispector principalmente—, cubana —Calvert Casey, Lisandro Otero, Jesús Díaz, por mencionar algunos de los jóvenes; se sobrentiende: Alejo Carpentier—, mexicana, etc. La «hija» puede dar necesarias lecciones a la antigua «madre», como en un conflicto generacional a escala de naciones, y los escritores españoles deben volver los ojos hacia lo que está ocurriendo literariamente en América.—JULIO E. MIRANDA.

ALVARO FLÓREZ ESTRADA: *En defensa de las Cortes.* Con dos apéndices, uno sobre la libertad de imprenta y otro en defensa de los derechos de reunión y de asociación. Edición e introducción de Jesús Munarriz Peralta. Col. «Los clásicos». Ed. Ciencia Nueva. Madrid, 1967; 172 pp.

La noción de clásico y clasicismo necesita ya de una revisión que amplíe los estrechos límites cronológicos en que hasta ahora usualmente se viene entendiendo. Clásicos son pensadores, literatos y artistas que pertenecen al siglo XIX, que muchas veces aparecen como verdadera fuente del panorama cultural de nuestro tiempo, pero también puede ser clásico un pensamiento de paternidad dudosa —no un autor—: hay un clasicismo en algunos pensamientos populares —a veces anónimos, en ocasiones no— que sería injusto rechazar. Si esto es así en general, en nuestro medio cultural la restricción cronológica es aún más estricta: nuestros clásicos son conocidos, el Siglo de Oro. Frente a esta limitación injustificable es menester abrir camino a una corriente de distinto signo. La historia empieza a no ser ese conjunto de actividades, pensamiento y cultura que, orientada siempre en la misma dirección, encuentra una homogeneidad ciertamente asombrosa si no fuera una pura invención de algunos historiadores. Investigaciones históricas recientes —llevadas a cabo por estudiosos de variada índole, desde Vicens a Maravall, desde Bataillon a Sarrailh, sin olvidar los más recientes, Jutglar, Reglá, Seco, etc.— empiezan a en-

señarnos que nuestro pasado no es esa entidad sin fisuras que en el colegio y aun en la universidad trataron de hacernos creer, que no es tampoco el triunfo de los detentadores de la «tradición» —muy próximos a los buenos de las películas de aventuras— sobre algunos extraviados de la línea ortodoxa, cumplidora del providencial (y por consiguiente transhistórico) destino patrio —los malos en esa comparación siempre presente aunque no explícita—. Vemos ya que nuestro pasado es complejo, que nuestra tradición, y con ella nuestro clasicismo, no son de una pieza. Sólo es preciso que esta convicción traspase el reducido horizonte de los especialistas y sea patrimonio común; ello puede ayudar a eliminar el dogmatismo todavía existente en nuestra convivencia diaria. Este libro de Flórez Estrada —y los que en esta colección de bolsillo, «Los clásicos», anuncia la editorial Ciencia Nueva— es un ejemplo positivo de semejante propósito.

El pensamiento liberal de nuestro siglo XIX, que sufre un fuerte empuje en la guerra de Independencia y, paradójicamente, en el reinado de «el Deseado», más conocido en su tiempo por «el Narizotas», aunque la historia respetuosa le conserve el nombre oficial, Fernando VII, este pensamiento, decimos, que sobrevivió a las persecuciones y la opresión fernandina, empalma con una tradición de precedentes ilustres: desde la renovación cisneriana y el erasmismo hasta la ilustración dieciochesca. Flórez Estrada es uno de los más importantes pilares de esa corriente. Su pensamiento, sobrepasando la circunstancia concreta en que surgió, es motivo de meditación y norma en la actualidad. Los dos textos más importantes a este respecto son el curso de *Economía política* (1828) y, ante todo, *En defensa de las Cortes,* publicado en Londres en 1818, pero que circulaba ya —cuatro años antes— por España en copias manuscritas.

En la «Representación hecha a S. M. C. el señor don Fernando VII en defensa de las Cortes», Flórez Estrada expone los puntos básicos de un liberalismo más o menos moderado. Crítica clarividente del absolutismo del rey y sus más próximos consejeros. Divide su exposición en tres partes. En la primera expone las circunstancias concretas en que se produce la salida de Fernando VII de España, su estancia en Francia y su vuelta; en la segunda, hace un bosquejo del estado de la nación, y en la tercera presenta las medidas que en su opinión deberían ser tomadas para solucionar tal estado de cosas. En las tres el problema debatido no es puramente teórico ni abstracto; por el contrario, parte de un hecho concreto y a ese nivel se mueve siempre. El liberalismo había pasado ya del estado teórico, era patrimonio de buena parte de los ciudadanos, precisamente de los llamados «patriotas», figura ésta que tiene su apogeo en el siglo XIX, aun-

que había aparecido ya en el interior, y que debe identificarse con el liberal. El propio Flórez Estrada habla de «los *liberales* o adictos constantemente a la causa de la independencia nacional y a las nuevas instituciones establecidas por las Cortes» (p. 60), en lo cual no hace más que seguir la opinión común de la época, incluso la de los mismos absolutistas, mucho más preocupados —según podemos apreciar aún en la rápida lectura de sus publicaciones— por el rey y su poder que por la nación y su soberanía.

Este es el punto en que la exposición de Flórez Estrada resulta más clarividente. El punto de partida de su argumentación es la persecución a que son sometidos los liberales por parte del monarca, en virtud de cargos que pueden resumirse en los tres siguientes: «1.° Haberse reunido en Cortes. 2.° Haber declarado que la soberanía residía en la nación. 3.° Haber tratado de disminuir la autoridad del monarca» (p. 42). Como es fácilmente apreciable, estos tres puntos se resuelven finalmente en la oposición entre la soberanía del rey y la de la nación.

El autor defiende la «soberanía de la nación», lema de todos los movimientos liberales del siglo, en doctrina que después recogerá Larra. Su disquisición es digna de ser meditada, pues no ha perdido actualidad: «La palabra *soberano* quiere decir *super omnia;* y como no puede haber en la sociedad un poder superior al de facultar o apoderar para hacer leyes, del cual depende el mismo legislador, el que tenga aquel poder es el *soberano de derecho.* Confesar, como se confiesa por vuestros mismos consejeros, que la nación tiene el derecho de elegir apoderados para hacer leyes y afirmar al mismo tiempo que la *soberanía* no reside en ella y sí en el monarca, es un absurdo, mientras a la voz *soberano* no se le dé el valor de otra idea diferente de la dicha o mientras no se haga ver que en rey reside un poder superior a aquél, lo que es inconcebible. Llamar entonces al rey *soberano* es pretender poner en contradicción una verdad práctica como una falsedad especulativa; es querer conservar el título, entonces vano y que antes pudo no haberlo sido, de una voz aplicada impropiamente para reclamar en lo sucesivo todos *los goces* de su verdadera idea. La persona o personas que ejercen aquel acto tan principal, dimanando inmediatamente del mismo soberano de derecho, son *soberanos de hecho,* y lo son legalmente si han recibido esta facultad por concepción de la comunidad, o lo son por usurpación, si la han recibido sin su consentimiento. En los gobiernos moderados el monarca, por la prerrogativa que se le concede de sancionar o repeler las nuevas leyes, es no un individuo, sino una parte muy principal del cuerpo legislativo, y por tanto es verdaderamente un soberano de hecho según la

ley; pero tiene esta consideración como formando una parte de aquel cuerpo y no de otro modo, porque la *soberanía,* tanto de *derecho* como de *hecho,* es indivisible, no pudiendo concebirse la idea de que a un mismo tiempo haya dos poderes superiores a todo otro poder. Por tanto, hablando con exactitud, la *soberanía de hecho* está *pro indiviso* en todo el cuerpo legislativo colectivamente» (pp. 46-47).

Una vez sentada esta doctrina, que respalda con el pensamiento de Locke y la doctrina admitida desde nuestros primeros legisladores, Flórez Estrada pasa a un análisis particularizado de las medidas que deben tomarse para el mejor gobierno del país, teniendo en cuenta la citada situación de los liberales perseguidos, pero también la de los afrancesados y la posición de España en Europa, especialmente a través de su papel en metrópoli de unas colonias en las que cunde el desconcierto y la rebelión. Su exposición es un modelo en que se combinan la expresión respetuosa con el sarcasmo y aun la amenaza velada. Sus alusiones a una posibilidad republicana, que ve factible de continuar la política absolutista de Fernando, es esclarecedora, aunque siempre la entiende como hipótesis vaga y no deseable. Continuamente pone de manifiesto el expresivo contraste entre la actividad gobernadora de las Cortes gaditanas y el gobierno cruel del rey. «Si las Cortes —dice— tienen algún verdadero crimen, seguramente es su excesiva lenidad, el extremo opuesto a la idea que se suele dar del *jacobinismo.* Entre todas las revoluciones políticas, acaso la española es la única verificada sin haberse derramado la sangre de un solo individuo» (p. 59).

Sin embargo, en nuestra opinión, peca de optimismo —incorregible en los liberales de la pasada centuria— al dar por realizada la revolución. Esta sólo se había iniciado con la guerra de Independencia, y cuando empezaba a adquirir cierta consistencia el absolutismo fernandino dio al traste con ella. Después, a lo largo del siglo, los intentos por ponerla en marcha fueron numerosos —del más serio se cumplirán el próximo, cien años—, siempre frustrados. Pero en todos se iban a perseguir los mismos objetivos que Flórez Estrada perseguía: la Constitución y la soberanía nacional, las libertades de imprenta, asociación, culto religioso, enseñanza, comercio e industria, etcétera.

Junto a *En defensa de las Cortes,* la presente edición recoge dos escritos cortos del autor: «Reflexiones sobre la libertad de la imprenta» (1811) y «Discurso en defensa de las sociedades patrióticas pronunciado en la sesión extraordinaria de las Cortes del 14 de febrero del año 1820», en los que se amplían algunos de los puntos tocados anteriormente, insistiendo sobre la importancia de la libertad de im-

prenta y el libre derecho de asociación para obtener la felicidad de todos los ciudadanos, considerando ambos derechos como los medios óptimos para evitar los abusos del poder, la opresión, difundir las luces, etc.—VALERIANO BOZAL.

RICHARD KONETZKE: *Die Indianerkulturen Amerikas und die spanisch-portugiesische Kolonialherschaft. (Fischer Weltgeschichte, 22. Sud- und Mittelamerika I).* Fischer Bucherei. Frankfurt am Mai. 1965. 391 pp.

La Editorial Fischer ha emprendido una historia universal colectiva, con algunas características diferenciadoras. Aunque sus autores son especialistas en los sectores que cubren, la obra va dirigida al gran público, y la visión panorámica se subordina a la autonomía de cada uno de los volúmenes, constituyendo éstos una obra separada por sí solos. El presente volumen es el número 22 de la colección, y se dedica a la colonización hispanoportuguesa en el continente americano, constituyendo el primer volumen de dos dedicados a la «América central y meridional»; el segundo volumen trata de «Los Estados independientes».

Esta historia colonial de Konetzke se mueve sobre lo que podemos denominar «historiografía clásica», siguiendo la tónica de otros escritos del mismo autor. El historiador alemán se apoya en la sólida documentación del Archivo de Indias y en la bibliografía americanista. Aunque el índice es comprensivo, refiriéndose a problemas económicos y sociales, el estudio es fundamentalmente de «superestructura», basándose en la legislación de Indias y en los *desiderata* políticos de las monarquías española y portuguesa. Konetzke contrasta estos objetivos cortesanos con las realidades de la colonización, pero falta una valoración de conjunto, una línea general interpretativa que dé significación a la labor colonial de los pueblos hispánicos en la historia general de la expansión colonial de Europa, el impacto de la colonización sobre las propias potencias coloniales, y el efecto de la dominación colonial en la estructura económica, social y política de los pueblos hispanoamericanos. Es decir, falta una «teoría de la colonización», que hubiera dado a la obra un interés dramático. En su lugar, una enumeración de detalles informativos, hace difícil una lectura continuada del libro, que parece así basarse, principalmente, en la suma de los trabajos monográficos del autor. El libro constituye un manual

de historia colonial hispanoamericana más que una historia de conjunto. El lector encuentra una descripción de las instituciones básicas de la época colonial, y la extensa bibliografía complementaria, anotada al texto, le permitirá profundizar en sus conocimientos.

Diríase que el problema básico del historiador de la colonización es la excesiva abundancia de documentos. Sevilla y Simancas contienen más información de la que nuestros historiadores han podido digerir, y el excesivo énfasis en el detalle les hace perder una visión de conjunto. No ha nacido todavía el Gibbons o el Mommsen de la historia de este período. La visión pesimista de Spengler ha sido duramente criticada por nuestros especialistas, que señalan los buenos propósitos de la legislación de Indias y la supervivencia de poblaciones autóctonas hasta la época actual. Pero hay que tener en cuenta que hay muchas formas de genocidio, y si pasamos por alto el genocidio físico del Caribe y la zona del Río de la Plata, el genocidio cultural de los Imperios Inca y Azteca es un fenómeno real, por muy buenas y santas que hubieran sido las intenciones de nuestros colonizadores y monarcas. Al otro extremo de la colonización, la inestabilidad política, social y económica del territorio situado entre Río Grande y la Tierra de Fuego parece estar enlazada intrínsecamente con nuestra labor colonial. Frente a estas dos grandes aportaciones negativas, se aduce el humanismo de nuestros teólogos, la benignidad de los problemas raciales y la incorporación real de los pueblos americanos a la tradición europea-occidental. Falta, sin embargo, una visión de conjunto que nos explique, al menos, este fracaso de la colonización hispánica que, si se quiere, podemos llamar parcial, y un estudio de la conexión entre la inestabilidad de la América hispana y la crisis política y espiritual de España durante la época del Imperio. Poco adelantaremos si queremos seguir engañándonos con un estudio de buenas intenciones.

Salvando estas observaciones críticas a la obra en su conjunto, pasamos ahora a referirnos al contenido con algo más de detalle. Tras una breve introducción, se divide el libro en nueve capítulos, cada uno dedicado a un aspecto concreto de la colonización. Es decir, se ha preferido el criterio material al cronológico, y dentro de cada uno de los capítulos, las subdivisiones se refieren igualmente a instituciones en particular, en lugar de recurrir a grandes divisiones históricas. Con esta clasificación material parece inferirse una unidad de conjunto del período colonial, lo que puede también contribuir a la ausencia de una interpretación general de la historia.

El capítulo primero nos da una visión condensada de la situación anterior a la colonización, y el impacto de la llegada de los españoles.

Este capítulo se encuentra complementado por el segundo, en que se analizan los «títulos jurídicos» de la colonización española, siguiendo la disputa de nuestros teólogos y juristas del siglo XVI. Mientras el estudio de los títulos jurídicos es bastante completo, la descripción de la situación precolombina es muy general, y parece destinada sólo a enmarcar el fenómeno de los descubrimientos.

Los capítulos tercero y cuarto ofrecen también una cierta unidad entre sí. El tercero se ocupa de la política y formas de colonización o asentamiento, mientras que el cuarto trata de la historia de la población. Este último capítulo se relaciona con el sexto, que trata de la política de España y Portugal con respecto a los nativos, el problema de la esclavitud de los indios, el régimen de encomiendas y naborías, y los problemas del mesticismo y segregación racial. Con razón dedica Konetzke tanto espacio a los problemas raciales y de población, pues es éste el sector en que mejor puede hablarse de un éxito de la colonización hispánica.

Los capítulos V y VII estudian la estructura formal de la colonización hispano-lusa. El V trata de la organización política y administrativa de los territorios, mientras que el VII se ocupa de las relaciones entre Iglesia y Estado, las misiones y la Inquisición. El capítulo VIII trata de los aspectos económicos, y el IX del desarrollo cultural. Un índice alfabético y una abundante bibliografía completan la obra.—MANUEL MEDINA.

JORGE LARCO: *La pintura española moderna y contemporánea.* Texto y selección gráfica. Prólogo de Juan Antonio Gaya Nuño. Ediciones Castilla. Madrid, 1964.

Tomando como puntos extremos las figuras de Francisco de Goya y algunos abstractos actuales, Jorge Larco presenta un interesante panorama de la pintura española.

El autor divide el largo período que analiza, de acuerdo con una lógica y un sentido. Antes de abordar el tema específico se detiene en el escenario histórico, donde debe introducir a los artistas elegidos; gracias a la eficacia del escritor, el lector queda «situado» inmediatamente en un tiempo y en un espacio.

La introducción a Goya está poblada de revolución francesa, imperio napoleónico, Greco, Velázquez, descubrimiento de América...

Y en seguida una caracterización feliz del pintor de las majas, artista que «rompe los lazos del pasado para crear el arte del futuro».

Con el ejemplo de Goya se adivina la tónica general del libro: un estudio del hombre, del medio ambiente donde vive y trabaja, una consideración particular para cada obra, realizada con un criterio también particular.

El romanticismo, La pintura de historia, Luminismo e impresionismo, El impresionismo y sus secuencias son títulos que dan cuerpo al primero de los tres tomos preparados por Editorial Castilla.

En el capítulo dedicado al romanticismo llama la atención el paralelismo entre Rosales y Manet, donde se pone de manifiesto el profundo conocimiento que el autor tiene de estos dos artistas. Rosales es pintor predilecto, eso se nota ya en la primera línea que le dedica. Porque Jorge Larco tiene también sus simpatías personales; a veces la medida que emplea acusa injusticia, sobre todo cuando caracteriza a Zuloaga y a Camarasa, salvando al primero por sus retratos —después de considerarlo pintor superficial—, y al segundo, por su sensibilidad —la cual nada agrega al valor pictórico de un cuadro; todo artista es sensible por naturaleza.

Con respecto al problema de la valoración artística hay que subrayar que Larco desequilibra a veces los propios andamiajes de su arquitectura crítica, porque antepone los gustos personales a los juicios de valor que deben ser más generales y equitativos.

El segundo tomo comienza con el capítulo «Nuevas orientaciones», donde el autor pinta con su pluma la *belle époque,* sacudida por «las guerras, el Can-Can y el ajenjo». Con el siglo que se inicia comienzan los «ismos», y dentro de ellos figuran algunos artistas españoles, como Pablo Picasso, el creador de ayer, hoy y mañana.

Larco detiene un instante al malagueño, cuando está viviendo la experiencia cubista y puede manejar con entera libertad sus posibilidades expresivas. Entonces se pregunta el crítico si esa libertad fue beneficiosa para el arte; surge una respuesta doble: *Sí,* porque se rompieron las amarras con el «arte como imitación», y *No,* porque «la libertad llevada al exceso fue la iniciación del camino para el arte abstracto o no figurativo, que, además de su carencia de sentido espiritual, llevaba a la pintura a un callejón sin salida».

Aquí es donde colocamos la primera banderilla. El criterio que supone carencia de sentido espiritual en la pintura no-figurativa, está acusando un desconocimiento absoluto acerca del problema planteado por esta corriente estética. Negar fuerza y significación a una obra de Kandinsky, Mondrian o Pollock (para citar a los incuestionables), es atreverse demasiado. El arte no pide esto a aquello, dicho con un

lenguaje preestablecido; lo único que exige es autenticidad y fuerza expresiva, entregadas en la forma que más convenga al espíritu que se manifiesta.

Con respecto al «callejón sin salida»..., el arte abstracto hace posible la obra de Vassarely, y el arte cinético, valores importantísimos para la plástica contemporánea.

En el mismo capítulo, Larco nos comunica que la pintura española está aferrada a la tierra, demostrando su amor por lo concreto. Verdad a medias, ya que el informalismo tuvo en España artistas de valía; y si nos detenemos frente a la palabra «concreto», vamos a tener que formular algunas preguntas referentes al significado del término, sobre todo si recordamos a Van Doesburg, Malevitch, y el grupo de pintores afiliados a las formas emparentadas con la geometría.

Al incursionar por la pintura catalana, Larco nombra inmediatamente y con toda justicia a Isidro Nonell, de quien hace una verdadera apología. El artista lo conduce de la mano para considerar a otros pintores, como, por ejemplo, Sunyer y Torres García.

Y con un sistema análogo, traza un cuadro donde figuran los pintores de Madrid, especialmente Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz, Cossío, y la primera promoción, que se continúa con Gregorio Prieto y Palencia, entre otros.

El lenguaje empleado por el autor para explicar y valorizar, está en desacuerdo a veces con el deseo que tiene el lector por saber más acerca de las excelencias plásticas de los cuadros y artistas comentados. Pese a ser un gran conocedor del *métier*—porque él mismo es pintor y acuarelista de primer agua—, Larco se deja tentar por la literatura poética; sabe escribir y precisamente su buen estilo descuida generalmente la significación plástica que motiva el discurso.

Después de reunir a los pintores del sur y del norte de la península, el autor se dedica a analizar los españoles de la Escuela de París, y en la introducción figura en primer término un nombre sobresaliente: Pablo Picasso.

A partir de estas líneas, Larco se manifiesta enemigo declarado del arte abstracto, demostrándolo en cada concepto que pronuncia y escribe. El final de este segundo tomo de su historia, retoma el hilo que asomó en el primer capítulo como un anuncio intencionado. Bastará leer algunas frases como las que siguen, para confirmar lo dicho:

«¿A qué obedece este asqueamiento de la hermosura?»

«Encerrar un ideal en estas cualidades de textura entraña grave peligro, porque se antepone lo físico a lo espiritual. De esta condición, convertida en defecto, peca casi toda la pintura moderna...» (así escribe

al referirse a la predilección por la materia evidenciada por Martínez Novillo).

A propósito de Redondela, dice: «Afortunadamente, la hondura de su sentir y la convicción de que sin hablar al sentimiento no puede haber arte grande y duradero, no le dejarán, o por lo menos no lo han dejado hasta ahora, pasarse al numeroso ejército de los no figurativos.»

Y en el último título: «Las corrientes abstractas», nos encontramos con afirmaciones como éstas:

«La abstracción nos propone, pues, un mundo sin arte, una especie de mistificación que lo encubre y lo suplanta.» «Esperemos un cambio favorable.»

«Este no-arte está regido por la sensación, que todo lo finca en la contextura externa.»

«¿Hasta dónde pretende llevarnos esta estética que sus cultores titulan arte? Hasta la negación misma de su existencia.»

El final de una obra bastante significativa desde ciertos puntos de vista, no es muy feliz; la falta de objetividad y el compromiso con una actitud apriorística recorren un camino equivocado.

En las corrientes abstractas están incluidos los pintores conocidos y reconocidos, pero esta vez la lista resulta incompleta y el número de páginas escritas se reduce a su «mínima expresión».

A pesar de esta herida, que la perjudica, y haciendo un balance general, la obra es positiva, reúne un rico material didáctico, y está escrita en un castellano fluido y sugestivo. A los valores del texto hay que agregar el que incorpora el tercer tomo, dedicado exclusivamente al «repertorio gráfico».

Las fotografías son buenas y menos buenas, fruto, como siempre, de las dificultades que es necesario sortear, toda vez que se desee llevar a la imprenta, el cuerpo y el color del óleo. Cumplen, por lo menos, la función de un documento atractivo, y eso ya es bastante.

Texto y reproducciones se recomiendan al amante del arte, porque *La pintura española moderna y contemporánea* merece ser leída y «contemplada».—Osvaldo López Chuhurra.

TRES NOTAS BIBLIOGRAFICAS

MANUEL H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado*. Madrid, 1966, Editorial Mediterránea.

Manuel y Antonio Machado, son dos de las figuras literarias españolas, que con mayor acierto reflejaron las dos grandes tendencias espirituales de su época: Antonio, la serenidad reflexiva y el estudio del alma propio de la llamada «generación del 98» y Manuel, la búsqueda constante de efectos plásticos y matices sensoriales que caracteriza el modernismo. La unión y la colaboración de sus respectivos talentos a lo largo de una fecunda tarea teatral, viene a constituir una de las páginas más importantes de la literatura española.

Pese a este valor, la bibliografía sobre los dos comediógrafos-poetas era, según nos demuestra este libro, notablemente parcial y acusadamente insuficiente. En torno a los testimonios dispersos, a los escasos estudios, casi todos ellos de origen periodístico, y sobre todo, al excelente acervo documental que la propia obra de los Machado supone, Manuel H. Guerra ha realizado un trabajo excelente, rico en matices y que reivindica, extrayendo del olvido, la gloria teatral de los Machado no inferior a su enorme mérito poético.

El trabajo que está preparado con la sistemática habitual de las tesis doctorales, se dirige a resolver una serie de contradicciones y olvidos en torno a las dos figuras, y según el propio autor confiesa tiene como propósitos fundamentales los siguientes: Descubrir el precoz y continuo interés de los hermanos Machado por el teatro. Exponer las condiciones y el ambiente en que éste se desenvolvía en España antes de la colaboración de los Machado, así como durante el período de su producción teatral, para colocar las obras de los mismos en su exacta perspectiva. Revisar y estudiar la contribución de los Machado al teatro antirrealista de España.

Estudiar los puntos de vista críticos y personales de los Machado respecto al teatro. Estudiar y analizar el aprendizaje dramático de los Machado, sus adaptaciones y traducciones; sus esfuerzos para elevar el nivel de la escena española. Estudiar y analizar las obras originales de los hermanos Machado, así como las escritas por Manuel tras la muerte de Antonio, y justipreciar las críticas correspondientes que se hallan publicadas. Corregir los errores cometidos por críticos y bibliógrafos.

A lo largo de su tesis, Manuel H. Guerra ha realizado algunos importantes descubrimientos, que en la propia presentación de su trabajo

resume de la siguiente forma: Que la condición del teatro español, en el largo espacio que va desde los años 1876 a 1936, no era tal y como pudiera desearse a pesar de que España había conseguido dos premios Nobel para los dramaturgos José Echegaray (1904) y Jacinto Benavente (1922). Que el teatro de los Machado contribuyó, con su originalidad y nueva energía, al movimiento de revitalización del teatro del Siglo de Oro, devolviendo también a la escena española el diálogo poético. Que la crítica del teatro procedente de los Machado es intrínsecamente acertada e importante, siendo posible que ejerciera su influencia en la joven generación de dramaturgos españoles, como, por ejemplo, García Lorca. Que las obras originales de los Machado revelan un buen oficio teatral y un excelente gusto dramático, representando a la vez las corrientes más avanzadas del teatro modernista: *Desdichas de la Fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), los personajes históricos y el ambiente aristocrático de la España del XVIII; *Juan de Mañara* (1927), una versión moderna del burlador arrepentido; *Las Adelfas* (1928), la comedia psicológica con fondo lírico; *La Lola se va a los puertos* (1929), el idilio poético que enaltece el cante «jondo» de Andalucía; *La prima Fernanda* (1931), una farsa política con adornos poéticos; *La Duquesa de Benamejí* (1932), el drama romántico del bandido generoso y un trágico amor; *El hombre que murió en la guerra* (representada en 1941), una obra simbólica que defiende los ideales del pacifismo. Que reputados críticos se han equivocado repetidamente en sus juicios sobre el teatro de los Machado, en tanto que otros han ignorado por completo su existencia.

Esta serie de hallazgos es más que suficiente para revelar el valor y el interés que para la historia literaria española presenta la tesis de Manuel H. Guerra. Pero al mismo tiempo hay que señalar una serie de puntos positivos evidentes desde la simple perspectiva del lector, la obra erudita y documentada precisa en sus puntualizaciones de sabia crítica, tiene la virtud de traernos como en un ramalazo de aire fresco, el perfil y la evocación de uno de los mejores momentos del teatro español contemporáneo, en el que la poesía, nutriendo su inspiración en las fuentes de lo popular, constituye la entraña de un arte lleno de sugerencias para el espíritu.—R. CH.

Gaspar Gómez de la Serna: *Gracias y desgracias del Teatro Real.* Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967.

El propósito que convoca la edición de este libro es puramente conmemorativo, servir de reflejo al júbilo madrileño por la puesta en funcionamiento del tantos años esperado Teatro Real. La tarea de realizar una pequeña historia del local, que sirviera de pauta a una edición bien confeccionada y de gran carácter evocacionador, la ha cumplido con dignidad e indiscutible destreza el escritor, Gaspar Gómez de la Serna, no un musicólogo como él mismo confiesa, sino un enamorado y un historiador de la Villa y Corte.

Desde la noche inaugural de 1850, hasta el reencuentro feliz de 1967, el Teatro ha sufrido las vicisitudes de una historia a la que no han faltado los más variados estilos: depósito de pólvora, cuartel de la Guardia Civil, Congreso de Diputados y salón de baile. A lo largo de toda su trayectoria, Gómez de la Serna va reflejando con amoroso desvelo, no sólo la cronología del Teatro, sino también el cuadro general de la historia de España y de la Villa y Corte, que es su reflejo.

Comienza el libro con la historia de la fundación, lo que da lugar al autor para recordarnos un Madrid de 1850 que no llegaba al cuarto de millón de habitantes, en el que eran muy numerosos los teatros, de los que se va haciendo una nómina muy cuidadosa a lo largo de las páginas de la obra, vemos al Teatro pasar de su advocación monárquica a una nueva condición republicana, se reflejan en él los tiempos de la restauración, «la belle époque» y las horas polémicas y difíciles de los años veinte.

De esta historia son los hitos, a los que el autor dedica atención de cronista y no actitud de crítico, esas figuras de la música internacional que todavía convocan la nostalgia de los escasos aficionados supervivientes como Gayarre, Astigarraga, Gemma Bellincioni, Graziella Pareto, Rosina Stochio, María Barrientos y Angelo Angioletti.

La prosa exacta y a la vez amena y flexible con que Gómez de la Serna narra la dicha y la desdicha de nuestro primer Teatro cumplimentada con una concepción y una presentación del libro, clásica e irreprochable, hacen de esta obra un amable recuerdo de uno de los grandes tópicos de la vida madrileña convertido en una espléndida y fecunda realización de nuestra política cultural.—R. Ch.

FRIEDRICH HASSAUREK: *Four years among the Ecuadorians.* Editada por C. Harvey Gardiner. Sothern Illinois University Press, 1967.

Pocas entidades universitarias existen en el mundo en que vivimos con una hoja de servicios tan brillantísima como la Universidad Meridional de Illinois en Carbondale; baste recordar que el genio de la arquitectura moderna, Richard Buckmeinster Fuller, trabaja en esta institución en un enorme proyecto para la dinámica del desarrollo universal.

De más reducido alcance, pero no menos importante, es el esfuerzo que C. Harvey Gardiner y Robert L. Gold, vienen realizando con su colección «Latin American travel», en la que recogen libros de viajes realizados por Iberoamérica desde el siglo XVI al actual, poniendo especial énfasis en las crónicas viajeras del siglo XIX; con ello la contribución al estudio de la realidad americana es verdaderamente impresionante. Por una parte se favorece la difusión de los conocimientos geográficos y se recoge el eco de perdidas civilizaciones; por otra adquiere sentido y dimensión real el mundo histórico americano en sus épocas más sobresalientes.

Cuba, Brasil, México y Chile, Argentina y Colombia, han sido los países estudiados a través de viajes de Richard Henry Dana, Henry Koster, Fanny Chambers Gooch, George B. Merwin, Francis Bondhead e Isaac F. Holton. Ahora un libro que cumple este año su centenario se incorpora renovado y remozado a esta tarea editorial. Hassaurek, político y diplomático delegado por Cincinaty en la Convención que designó a Lincoln para presidente, fue un activo promotor del gran político abolicionista durante su campaña. Nombrado ministro en el Ecuador a la edad de veintiocho años, presentó las credenciales al presidente Gabriel García Moreno, en 1860, y publicó su obra siete años después bajo el título «Cuatro años entre los hispanoamericanos».

Su obra, que gana dimensión y perspectiva, releída cien años después de su publicación, es una ajustada narración, no de un viaje apresurado, sino de una dilatada convivencia. Hassaurek, no tiene nada que ver con el tipo de político-diplomático mediocre, que suelen prodigar las Cancillerías de Europa y América; es por el contrario un hombre de fuerte personalidad y de acusada humanidad, alejado del puritanismo propio de un sector de su época, y también del materialismo industrialista que define el modo de ser de parte de sus contemporáneos. Es, por el contrario, un escritor que vive y convive en el país en donde representa los intereses americanos y que asiste al nacimiento de una nación que surge, casi sin saberlo, vertiginosa y

apresurada desde las tinieblas de la Edad de Piedra hacia una era técnica que en la época, es poco más que un fantasma prometedor.

El escritor va al encuentro del Ecuador y de sus gentes en busca de viejas y perdidas tradiciones y de paisajes que dejan vigoroso impacto en su espíritu. Hassanurek, lo cuenta todo minuciosa pero fundamentalmente humano; hay algo de moderno reportaje en su narración y eso es lo que más nos cautiva en estos cuatro años, en los que un contemporáneo de Lincoln fue ministro de su país ante el espectáculo impresionante de una nación que surgía hacia el futuro y hacia la esperanza.—RAÚL CHÁVARRI.

MARTA TRABA: *Los laberintos insolados.* Colección «Nueva Narrativa Hispánica». Seix Barral. Barcelona, 1967; 173 pp.

Respaldada por los mundialmente consagrados Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Manuel Mujica Láinez, sus más cercanos antecesores, la joven narrativa argentina, que encabeza Julio Cortázar, cuenta con valores de excepción, entre los que descuellan David Viñas, Abelardo Castillo y H. A. Murena, por ejemplo, y tiene también el poderoso interés de una aportación femenina que merece ser estudiada con atención. La mujer argentina, esa mujer que nos hace recordar a la misteriosa y enigmática Alejandra de *Sobre héroes y tumbas,* se ha sumado al florecimiento de la novelística platense con indiscutible acierto: Silvina Ocampo, María Esther de Miguel, Marta Lynch, Beatriz Guido, Carmen Gándara, Silvina Bullrich, etc., son nombres que están en el ánimo de todos los que conozcan la nueva literatura porteña; pero de repente y entre ellos aparece y se agiganta el de Marta Traba, con una novela, *Las ceremonias del verano,* que alcanzó, en 1966, uno de los más prestigiosos premios de la actualidad, el de la Casa de las Américas de La Habana.

Pero no es de esta novela de la que hoy nos corresponde ocuparnos, sino de *Los laberintos insolados,* recién aparecida en España, editada por Seix Barral en su colección «Nueva Narrativa Hispánica», donde, dicho sea de paso, están publicándose obras de verdadera calidad.

Marta Traba es de Buenos Aires y graduada en Letras. Conoce Europa y estudió pintura en el mismísimo París; pero desde 1956 vive en Colombia. Allá puso en circulación una revista —*Prisma*—, dio clases de arte en la Universidad de los Andes y tuvo a su cargo las tareas de extensión cultural de la Universidad Nacional; ahora, Marta

Traba alterna su vocación literaria con la ocupación de dirigir el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Poeta por naturaleza y ensayista por inquietud, es una escritora que presenta, pese a su juventud, un bagaje de actividad completísimo.

Hechas estas apreciaciones biobibliográficas, que hemos estimado justo y preciso anotar, iremos ya directamente al contenido de *Los laberintos insolados.* Corresponde decir para empezar que trátase de una novela psicológica y que el trasfondo de su argumento queda siempre muy por encima de la acción, aunque ésta cobra, en ocasiones, momentos realmente dramáticos, trascendentales, capaces por sí solos de embarcar al lector y llevarlo hasta el laberinto onírico que envuelve y sustenta a los personajes. Esto ocurre, sobre todo, en los capítulos segundo, tercero y cuarto, a lo largo de los cuales el protagonista, un hombre chapado a la antigua por vivencia y por carácter, encuentra en la vida una nueva dimensión, un sentimiento entre insoportable y vivificante, el que le despierta una singular mujer.

Ulises Blanco es un acomodado colombiano, que vive en su casa de Manga (Cartagena), entre porcelanas y tiestos coleccionados por sus antepasados. Un hombre crecido en la rutina y dentro de una moral añeja, de una urbanidad caduca, casado por indolencia misma con una mujer que ni conoce su verdadera sensibilidad ni comparte sus costumbres y el decorado que las rodea, sin que por ello sea esta mujer más suya por ritual que por amor; una mujer que le supere en espíritu o en acciones, dado que ella cifra su voluntad en el cotilleo vulgar y en renovar el mobiliario. Hasta aquí nada más que un panorama simple, a simple vista y subjetivamente contado por este comentarista; pero la técnica empleada por Marta Traba, su facilidad para ofrecernos, para plasmar claramente unos pensamientos, consigue rápida y eficazmente configurar el tremendo drama de unas vidas. Drama que se acentúa cuando el protagonista emprende, en solitario, un viaje, sin otra ilusión que la de entretenerse; es decir, la de huir de sí mismo, truncándose la trayectoria de su monótona vida con el enfrentamiento de un amor doloroso e intenso, que surge de su encuentro con Trizzie en un club de jazz neoyorkino.

Trizzie es una mujer salvajemente entregada a los azares, dueña de una férrea voluntad, a la vez que intrigante y alucinada, pero que no es capaz, en última instancia, de aceptar el problema de un hombre condenado a un pasado tan poderoso como absurdo. Esto conduce, pues, a una rotura de vidas, a una catástrofe metafísica total. He aquí el gran dilema, la honda obsesión, la reflexión humanísima que Marta Traba lleva a cabo en *Los laberintos insolados.*

Transcribamos entonces el último párrafo del cuarto capítulo, donde estimamos se halla, condensado, el quid de la obra:

«No sabe cuántas horas ha dormido. Sabe que le depositaron en su cama (los porteros del Gothan creyeron que estaba borracho) y le dieron algo que tomar (las píldoras de Trizzie, las que quedaron en el frasco). Sabe que está de nuevo despierto en su cama, que sigue con el mismo vestido, que no se ha sacado nunca desde hace tanto tiempo, y que, desgraciadamente, no cayó por la baranda. Sabe que lo han condenado a vivir y que nunca más volverá a ver a Trizzie, que está plenamente restituido a su pasado, y que Trizzie no recibirá la carta en que él diga "amor mío, para que tú te mueras es necesario que yo me muera". Sabe que volvió a la inercia, al vacío ardiente de la memoria. Se queda completamente quieto, alistándose para esa horrible militancia, la de sobrevivir. Comprende confusamente, con esa confusión de derrotas mezcladas, que aún no es tiempo de regresar a su casa, pero que tampoco puede quedarse; hay que ir a otro sitio donde Trizzie no pudo haber estado nunca y nada lleve su marca. Ese cuarto marcado, ese pestillo de la puerta marcado, ese botón del ascensor marcado, se le vuelven intolerables. Y más todavía el aire de la calle, marcado de arriba abajo por su brazo que ondeaba, recorría, señalaba. Así decide la continuación del viaje, no importa para dónde sea, a condición de no quedarse, ni regresar; piensa que el viaje se genera instantáneamente, cada vez que se alcanza una orilla y un hombre, impelido por haber llegado al borde y fin de esa tierra, se echa a nadar hacia adelante en una contienda desesperada, de la que parece depender su definitiva vida o su definitiva muerte.»

Desesperación que va tomando cuerpo, contundencia, durante el resto de la historia. Son páginas amargas, de extrema melancolía, rito de un hombre acabado, deshecho, deambulando por una Europa decadente, fría y gris, que no logra levantarle el ánimo, sabiéndose impotente para librarse de un destino, de una condena indultable, que le sumirá para siempre en una realidad absurda, pese a sus variados esfuerzos por adaptarse de nuevo al tiempo anterior.

Después de leer esta novela, de llegar al final de *Los laberintos insolados,* podemos decir, sin temor a equivocarnos, que la novelística joven y femenina del Río de la Plata tiene una capitanía: la de Marta Traba, exponedora de circunstancias vitales y sus consecuencias desde un ángulo eminentemente hispanoamericano. Y con acusada profundidad.—MANUEL RÍOS RUIZ.

EMILIO GASCÓ CONTELL: *Genio y figura de Blasco Ibáñez.* Afrodisio Aguado, S. A. Madrid, 1967.

¿Es una biografía? Es más una apologética velada, pues que una biografía se acerca a lo contrario: hechos prístinos y helados, acusadores o defensores, jueces. No mediremos a la persona por su corazón o el nuestro, sino por sus manos. No por sus intenciones, sino por sus reacciones. Numerosas y extensas citas de textos blasquianos no son descuartizadas ni encuadradas ni relativizadas, inutilizándose por ende y abocando al ensayo de superficie. Y aunque la figura un tanto guiñolesca de Blasco Ibáñez se mueva habitualmente como hombre y artista a ras de suelo, a ras de afirmaciones gratis o clasificaciones arbitrarias, podría sin embargo explicar puntos subcutáneos, puntos de contexto histórico y más. Ensayo de superficie al fin, el libro es ameno y cumple esa mínima función humanista de la cultura anárquica.

Blasco Ibáñez descendía de aragoneses y pertenecía a la mesocracia valenciana, se nos narra. Fue su infancia la de muchos artistas, dual equilibrio de extraversión e introversión. No debían satisfacerle lo bastante las pedreas y la supuesta jefatura de bandas infantiles y subía al desván a fisgar aventuras ideales.

Siendo casi adolescente triunfa como figurín político, pero resulta como hombre eficaz en cualquier dirección, estéril. Le sublate la idea de la política como juego. Y simultáneamente se derrocha en novelas y relatos. Es un mal estudiante desdeñoso del rigor y la lógica, torpísimo para las ciencias exactas, muy significativo, y no acoge el valor fehaciente de los hechos. Para ser un cacique le bastaba y sobraba haber leído Renan, Pi y Margall...

Su carrera literaria se abre bajo la égida del tardío romanticismo español, romanticismo preferentemente histórico. Y Blasco habría de ser siempre un romántico. Pasa apenas por el naturalismo constatador de Zola y alcanza pronto su estadio definitivo; su fervor por la vida más viva abole todo naturalismo y explota una de las fases menos estudiadas del romanticismo. El fervor de Blasco por la vida es total en el espacio y en el tiempo, por lo que un sentimiento unificante, adialéctico, priva a todos sus escenarios novelescos del justo exotismo. Y, aunque no sepa transmitir el pasado, sabe adobarlo con el hoy y amarlo como no es. Su fervor se extiende a la aceptación de lo amoroso, de lo horroroso, de lo descriptivo, de lo tópico, de lo trágico mismo. Lo trágico no le es una tragedia sino una eclosión de las fuerzas ciegas de la vida. La vida total le es no un vocablo por el que nos entendemos, sino un mito, un idealismo irracional. Su adoración

de la vida se extiende a su actuación mediante el facilitador dinero, construida con lo restallante, artística. Por ejemplo, la vida de Proust es fatal en lo que cabe y en él existe el suceder por una parte y la búsqueda del suceder propia del artista. En Blasco, las aventuras leídas, la redacción de un alegato y la jefatura de gamberros viven en el mismo plano artístico o humano de adoración. Pero esto exige un falseamiento. Otorgar colorido y trama a nuestras anodinas miserias monótonas en blanco y negro.

No extrañamos así que en 1918, en carta de autopropaganda al inefable Cejador escriba una serie de asertos gratuitos: «Yo acepto la conocida definición de que *la novela es la realidad vista a través de un temperamento*», subraya Blasco. «Para mí, lo importante en un novelista es su temperamento, su personalidad, su modo *especial y propio* de ver la vida. Esto es verdaderamente el *estilo* de un novelista, aunque escriba con desaliño», se defiende Blasco. «Yo, en mis primeras novelas, sufrí de un modo considerable la influencia de Zola y de la escuela naturalista, entonces en pleno triunfo. *En mis primeras novelas nada más*». «Zola (...) fue un exagerado que buscó, muchas veces a sabiendas, irritar al público, acariciándolo a contrapelo». «Zola era un reflexivo en literatura y yo soy un impulsivo. El llegaba al resultado final lentamente, por perforación. Yo procedo por explosión, violenta y ruidosamente», y «Yo me enorgullezco de ser un escritor lo menos literato posible: quiero decir lo menos profesional».

Por aquellos postizos años veinte, una excursión de Blasco Ibáñez es conferenciar por toda América. Triunfalmente en Buenos Aires habla mano a mano y derrota a Anatole France en la estima de las gentes. Decide quedarse en la pampa de colono. En 1898 con criterio anticolonialista había pugnado en pro de la independencia cubana. Ahora, «el ensueño de hacerse millonario», acepta las ofertas de los capitostes argentinos. Deja de escribir por cuatro años dedicado a la novela de imitar a los colonos hispanos del XVI. Poseía vagos propósitos paternalistas bajo la voluntad de enriquecerse. Quiebra, se declara la primera guerra mundial y Blasco se escabulle a Europa. Impresionado por la contienda se inclina a los aliados con su pluma. Triunfa e inicia el declive de su no muy amplia claridad mental.

Sin ética alguna, puesto que respetaba muy poco al otro, como sucede en los ególatras, según cuentan Insúa, Zamacóis y Gascó, a Blasco no le calaban los problemas ajenos, vicio éste que se consigue con la embriaguez de dinero y gloria. «Además, el mal exige mayores esfuerzos que el bien. Hay que ser bueno..., aunque sólo sea por comodidad». Mal y bien son conceptos muy vagos para nuestro señor. No existen. La vida es, ni mal ni bien. Es el peligro de los que se

ocupan de las verdades superiores desocuparse de la única verdad comprobable, la suya, sus acciones. Es la verdad ulterior una escapatoria contra los que preguntamos.

Gascó Contell pretendía *retransmitirnos* a Blasco Ibáñez. ¿Lo cumplió? Cumplió el tópico que de sí mismo creó Blasco Ibáñez. Más de la mitad del libro son citas del novelista cuya sinceridad y sentido dejamos en entredicho. Y el resto del libro son paráfrasis de citas. Contar a Blasco Ibáñez a través de Blasco Ibáñez es un homenaje, pero ¿es «la retransmisión verídica de una personalidad» (Sidney Lee)? ¿Dónde el contrapunto de las espesas sombras?—MANUEL REVUELTA.

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN ESTADOS UNIDOS

REVISTA DE REVISTAS: ESTADOS UNIDOS, 1966

Aunque en otro número de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS se recogerá la bibliografía de libros aparecidos en los Estados Unidos en 1966, sobre diferentes aspectos del mundo hispanoamericano, continuación de la que ya se publica en *Español Actual* hasta el año 1965 (1), con objeto de completarla y ampliarla, se reseñan aquí los artículos seleccionados referentes a estos temas en el período que se cita. Para ello se han escogido en orden alfabético aquellas revistas publicadas en esa nación y dedicadas exclusivamente a estudiar aspectos hispánicos de valor cultural, literario o lingüístico. Asimismo se han revisado otras que, especializándose también en diversas lenguas, ocasionalmente incluyen trabajos de nuestro interés.

Anualmente se publicará *Revista de Revistas,* junto con la bibliografía de libros norteamericanos sobre nuestros pueblos, de forma breve, sencilla, elegida y clara. Habrá de tenerse en cuenta que no podrá ser nunca exhaustiva (2), pero suficiente para encontrar la información necesaria.

---

(1) ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: «Ensayo de una bibliografía de las publicaciones hispánicas en los Estados Unidos», *Español Actual.* Septiembre 1966. Boletín núm. 8 y ss.

(2) Aquellas revistas y editoriales, cuyas publicaciones deseen que se mencionen en esta sección y en la de bibliografía anualmente, deben enviar un ejemplar de todas ellas al prof. Enrique Ruiz-Fornells, P. O. Box 4931, University, Alabama.

Se hace constar aquí únicamente el material aparecido en 1966. Algunas revistas, que por estar algo retrasadas en su aparición, terminarán en 1967 el año 1966, se completarán en la relación siguiente.

DUQUESNE HISPANIC REVIEW. Pittsburgh (Pennsylvania). Año V. Número 1: GILBERTO PAOLINI, «Reflexiones sobre *El diablo mundo* de Espronceda»; ALBERTO ANDINO, «¿Poetas y Poesía?... ¿Por qué no Eugenio Florit?»; FRED ABRAMS, «Imaginería y aspectos temáticos del *Quijote* en *El alcalde de Zalamea*»; ALBERTO J. CARLOS, «Dante y "El Aleph" de Borges»; NICOLÁS DEL HIERRO, «Poesías»; MARIO ANGEL MARRODAN, «Poesía». Número 2: JOHN F. TULL, «El desarrollo de la novela de Marta Brunet»; REYES CARBONELL, «El contraste en los cuentos de Wenceslao Fernández Flórez»; STEPHAN BACIU, «Francisco Amighetti, último poeta de la provincia latinoamericana»; ISIDORO MONTIEL, «Ossian en la poesía de los argentinos Gutiérrez y Rivera Indarte»; LOUIS C. BOURGEOIS, «Augusto D'Halmar en el teatro».

Drama critique. Washington D. C. Volumen IX. Número 2: ENRIQUE RUIZ-FORNELLS, «The Spanish Theatre in the Last Twenty-five Years»; EDUARDO BETORET-PARÍS, «Alejandro Casona: 1903-1965»; LEE MITCHELL, «Problems of Producing *The Sheepwell* in English»; ROBERT LIMA, «Valle-Inclán: The Man and His Early Plays»; JOSÉ SÁNCHEZ, «Spanish Literary Prizes, Drama Groups, and the Contemporary Theatre»; SHERWOOD COLLINS, «*The House of Bernarda Alba:* A Director's Notes and Afterhoughts».

Hispania. Wichita (Kansas). Volumen XLIX. Número I: ROBERT G. MEAD, Jr., «La enseñanza del español y del portugués en los Estados Unidos: Anhelos y realidades»; MARGUERITE C. RAND, «Más notas sobre Azorín y el tiempo»; JACK WEINER, «Machado's Concept of Russia»; BÁRBARA B. APONTE, «A Dialogue Betwen Alfonso Reyes and José Ortega y Gasset»; ANDREW P. DEBICKE, «Dámaso Alonso's *Hombre y Dios*»; MARTIN S. STABB, «Ezequiel Martínez Estrada: The Formative Writings»; JANET WINICOFF, «Style and Solitude in the Works of Ana María Matute»; ROBERT KIRSNER, «Four Colombian Novels of "La violencia"»; ROBERT FIORE, «Natural Law in the Central Ideological Theme of *Fuenteovejuna*»; CHARLES PARAM, «Machado de Assis and Dostoyevsky»; JAMES KLEON DEMETRIUS, «Lope and Homer»; JUAN R. CASTELLANO, «Alejandro Casona ha muerto»; JOHN ROBERT SCHMITZ, «The Role of Practice Teaching in the Preparation of High School Foreign Language Teachers»; CHARLES RALLIDES, «Differences in Aspect between the Gerundive Forms and the Non-Gerundive Forms of the Spanish Verb»; NORMAN P. SACKS, «What is the AATSP?»; FRANCISCO VILLEGAS, «Los animales en el habla costarricense».

Número 2: JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, «Poética y poesía de la joven generación española»; KESSEL SCHWARTZ, «A Falangist View of Golden Age Literature»; LEO L. BARROW, «Ingratitude in the Works of Machado de Assis»; SOLOMON H. TILLES, «Rubén Darío *Emelina*»; BRENDA SEGALL, «The Function of Irony in *El rey Burgués*»; JUDITH DOOLIN SPIKES, «The Aesthetic of José María Eguren»; CIRÍACO MORÓN ARROYO, «Algebra y logaritmo: Dos metáforas de Ortega y Gasset»; SISTER GEMMA MARIE DEL DUCCA, «A Study of Sarah Bollo's *Baladas*»; DAVID WILLIAM FOSTER, «Cela's Changing Concept of the Novel»; ROBERT S. PICCIOTTO, «*La zapatera prodigiosa* and Lorca's Poetic Credo»; ELOY L. PLACER, «Suárez-Llanos: Galaico y barojiano»; CLAUDE L. HULET, «Dissertations in the Hispanic Languages and Literature»; BERNARD BERNSTEIN,

«The Training of Student-Teachers: A High School Point of View;» CHRIS N. NACCI, «Realizing the Feading Comprehension and Literature Aims Via an Audio-Lingual Orientation»; NORMAN P. SACKS, «A Handbook on the Teaching of Spanish and Portuguese»; VICENTE PÉREZ SOLER, «Construcciones con verbos de duda en español»; H. NED SEELYE, «The Spanish Passive: A Study in the Relation Between Linguistic Form and World-View»; PIERRE C. ULLMAN, «The Tentative Version of the MLA'S Statement on Language Learning»; NED DAVISON, «¿Lengua o literatura?»; ROBERT G. MEAD Jr., «Literature and Politics: Our Image and Our Policy in Latin America».

Número 3: MARIO J. VALDÉS, «Faith and Despair: A Comparative Study of Narrative Theme»; PHYLLIS RODRÍGUEZ-PERALTA, «Primo Castillo, A Poet of the Andes»; SILVIANO SANTIAGO, «Camões e Drummond: A Maquina do Mundo»; ROBERT E. WILSON, «Calatayud and the Dolores Legend: The Story of a Song»; MARÍA A. SALGADO, *El paisaje en el camino de perfección»;* AMY SPARKS, «Honor in Hartzenbusch's *Refundición* of Calderon's *El médico de su honra»;* GUIDO E. MAZZEO, «Contrastes entre el teatro neoclásico y romántico»; EVERETT W. HESSE, «Some observation on Imagery in *La vida es sueño»;* JOHN ROBERT SCHMITZ, «The SE ME Construction: Reflexive for Unplanned Ocurrences»; T. EARLE HAMILTON, «The Audio-Lingual Method in the University: Fad of Panacea?»; NORMAN P. SACKS, «The Latin American Studies Association (LASA) is Born»; HENRY RICHARD, «Some vestiges of Spanish in the Dialect of Trinidad»; ROBERTO A. GALVÁN, «Más observaciones sobre el argot de Barranquilla»; ALFRED OWEN ALDRIDGE, «The Character of a North American as Drawn in Chile, 1818».

Número extraordinario (Membership Issue): DONALD W. BLEZNICK, «A Guide to Journals in the Hispanic Field».

Numero 4: J. WESLEY CHILDERS, R. S. BOGGS, SHERMAN EOFF, KATHRYN B. HILDEBRAN, JAMES D. POWELL, KENNETH H. VANDERFORD y NICHOLSON ADAMS, «George Tyler Northup, 1874-1964»; J. WESLEY CHILDERS, «Sources of the *Magic Twig* story from *El Donado Hablador»;* STEPHAN BACIU, «Beatitude South of the Border: Latin America's Beat Generation»; CARMELO GARIANO, «El género literario en los *Milagros* de Berceo»; ELIANA SUÁREZ-RIVERO, «Machado y Rosalía: Dos almas gemelas»; JAIME ALAZRAKI, «Unamuno crítico de literatura hispanoamericana»; MARION P. HOLT, «López Rubio's Venture Into Serious Drama»; HENRYK ZIOMECK, «La satirizante fuerza cómica del *Quijote»;* CARMELO VIRGILIO, «Love and the «Causa secreta» in the Tales of Machado de Assis»; EMMANUEL HATZANTONIS, «Kazantzakis Spiritual Itinerary Through Spain»; HARVEY L. JOHNSON, «Spanish American Literary Bibliography-1965»; RICHARD L. JACKSON, «The Survey Course in Spanish American Literature Today: Problems and Procedures»; SEYMOUR MENTON, «Lengua, lectura y literatura: A Response»; J. RICHARD REID, «The Meaning of Meaning again: Does a Spanish Word mean an English One»; JAMES RYAN, «Of Spanish Departments and Teaching Spanish»; NANCY VOGELEY, «The Challenge to Foreign Language Teaching Presented by the Disadvantage Spanish Speaking Alien»; DOROTHY DONALD, «College Freshmen in Advanced Literature Courses»; NORMAN P. SACKS, «Professional Leaders are made, not Born»; LESTER BEBERFALL, «Some Italian Influence in Delicado's *La lozana andaluza»;* GORDON T. FISH, «Se»; PHILIP SMYTH, «Comparative Semantics Misapplied»; RONALD HILTON, «The Significance of Travel Literature, With Special Reference to the Spanish —and Portuguese— Speaking World».

Hispanic Review. Philadelphia (Pennsylvania). Volumen XXXIV. Número 1: J. E. Varey y A. M. Salazar, «Calderón and the Royal entry of 1649»; José Angeles, «El mar en la poesía de Antonio Machado»; Donald McGrady, «Heliodoru's Influence on Mateo Alemán»; Frederick S. Stimson, «Daríos *Festival* and Leconte de Lisle's *Le rêve du jaguar*».

Número 2: Javier Herrero, «El elemento biográfico en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*»; Andrew P. Debicki, «Dámaso Alonso's Views on Poetry»; Paul M. Lloyd, «Some Representative Words in Colloquial Spanish»; Henry N. Bershas, «Pueblos en Francia»; Paul R. Olson, «Language and Reality in Jorge Guillén». J. M. Aguirre, «La poesía primera de Luis Cernuda».

Número 3: Charles F. Fraker, «Gonçalo Martínez de Medina, The *Jerónimos and* the *Devotio Moderna*»; Rupert Allen, «The Romantic element in Breton's *Muérete ¡y verás!*»; Hugo Rodríguez Alcalá, «Estudio estilístico de *En la madrugada,* de Juan Rulfo»; Karl D. Uitti, «Problems in Hispanic and Romance Linguistics (Selected Writings of Yakow Malkiel)»; Ralph de Garog, «Spanish *abeja* and other Designation for *Bee* in Iberia».

Número 4: Alban Forciore, «Meléndez Valdés and the *Essay on Man*»; William H. Roberts, «The Figure of King Sebastián in Fernando Pessoa»; Allen Lacy, «Censorship and *Cómo se hace una novela*»; Donald McGrady, «A Pirated Edition of Guzmán de Alfarache: More Light on Mateo Aleman's Life»; James O. Crosby, «A New Edition of Quevedo's Poetry»; Alfred Rodríguez y William M. Rosenthal, «Una nota al *San Manuel Bueno, mártir*».

Hispanófila. Garden City (New York). Año IX. Número 2: Walter Poesse, «Disertaciones Lopescas: Suplemento»; Frank Goodwyn, «Una teoría para la interpretación de la poesía aplicada al primer soneto de Garcilaso de la Vega»; Marcelino C. Peñuelas, «Personalidad y obra de Forner»; Rupert Allen, Jr., «Una explicación simbólica de *Iglesia abandonada* de Lorca»; Bernard Dulsey, «Casona como crítico».

Número 3: Carlos A. Pérez, «Verosimilitud psicológica de *El condenado por desconfiado*»; Walter Poesse, «Ensayo de una bibliografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza: Suplemento».

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 81. Número 2: E. C. Riley, «Who's who in *Don Quixote?*»; Alan K. G. Paterson, «Sutileza del pensar in a. Quevedo Sonnet»; Ciríaco Morón-Arroyo, «*Niebla* en evolución temática de Unamuno»; Anthony N. Zahareas, «The Esperpento and *Aesthetics* of Commitment»; Robert Ter Horst, «The Angelic Prehistory of *Sobre los Angeles*»; Cesáero Bandera, «Reflexiones sobre el carácter mítico del poema de "Mio Cid"»; Paul R. Olson, «An Ovidian Conceit in Petrarch and Rojas»; Mac E. Barrick, «Sancho's Trip to El Toboso: A Possible Source»; E. M. Wilson, «Calderon's Enemy: Don Antonio Sigler de Huerta»; Henry N. Bershas, «A Possible Source for Quevedo»; Donald McGrady, «Two Unknown Poems by José Asunción Silva»; Alan S. Bell, «Rulfo's *Pedro Páramo:* A Vision of Hope».

Publications of the Modern Language Association of America. New York (New York). Volumen LXXXI. Número 1: Raul A. del Piero, «La tradición textual de la *Atalaya de las crónicas* del Arcipreste de Talavera»; Wilma Newberry, «Echegaray and Pirandello».

Número 3: STEPHEN GILMAN, «The Death of Lazarillo de Tormes»; M. MANZANARES DE CIRRE, «Las cien doncellas: Trayectoria de una leyenda».

Número 5: JOHN W. KRONICK, «Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism»; ANDREW P. DEBICKI, «Jorge Guillen's *Cántico*».

Número 7: OLIVER T. MYERS, «Assonance and Tense in the Poema del Cid»; JAMES R. SEVENS, «The Costumbrismo and Ideas of Juan Zabaleta»; A. BRUCE GAADER, «Los llamados diminutivos y aumentativos en el español de México».

Revista Hispánica Moderna. New York (New York). Año XXXII. Números 1-2: «Federico de Onís»; RITA GOLBERG, «El silencio en la poesía de J. A. Silva»; GEMMA ROBERTS, «*El Quijote,* clavo ardiente de la fe de Unamuno»; F. SERRA-LIMA, «Rubén Darío y Gerard de Nerval»; JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, «Una metáfora del tiempo en la poesía de Jorge Luis Borges vista en su *El jardín de senderos que se bifurcan»;* DAVID WILLIAM FOSTER, «*Nada* de Carmen Laforet»; AUGUSTO ROA BASTOS, «La poesía de Josefina Pla»; GUSTAVO CORREA, «El simbolismo del mar en la poesía del siglo XX».

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Volumen XXXII. Número 61: ENRIQUE ANDERSON IMBERT, «Formas del *Fausto»;* ALFONSO SOLA GONZÁLEZ, «Las *Odas Seculares* de Leopoldo Lugones»; CARLOS NAVARRO, «La hipótesis del miedo en *El señor Presidente»;* MIREYA JAIMES-FREYRE, «El tiempo en la poesía de Ricardo Jaimes Freyre»; DANIEL R. REEDY, «Las "Tradiciones en salsa verde" de Ricardo Palma»; MARTÍN S. STABB, «Martínez Estrada frente a la crítica»; CHARLES AUBRUN, «Huidobro y el creacionismo; a propósito del libro *Huidobro o la vocación poética* de David Bary»; BRENTON CAMPBELL, «La descripción parnasiana en la poesía de Rubén Darío»; RITA GEADA DE PRULLETTI, «El sentido de la evasión en la poesía de Julián del Casal»; MARÍA J. EMBEITA, «El tema del amor imposible en *María* de Jorge Isaacs»; LEWIS H. RUBMAN, «Ricardo Palma y el problema de la poesía romántica»; ALFONSO M. ESCUDERO, O. S. A. «Bio-bibliografía de Olegario Lazo Baeza (1878-1964)»; F. J. TORT, «Cartas inéditas de Amado Nervo, Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo».

Número 62: ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, «Las relaciones literarias»; JORGE ICAZA, «Relato, espíritu unificador en la Generación del año 30»; WILSON MARTINS, «Brasil: una Interpretacão Historica»; PABLO GONZÁLEZ RODAS, «El movimiento nadaísta en Colombia»; MARY L. DANIEI, «João Guimarães Rosa: Lingua e Estilo»; ESPERANZA FIGUEROA, «Júbilo y fuga de Emilio Ballagas»; EILEEN M. CONNOLLY, «La centralidad del protagonista en *Al filo del agua»;* ALYCE KUEHNE, «El egoísmo, la frustración y el castigo de la mujer mexicana en los dramas de González Caballero»; BEATRIZ BERLER, «Azuela y la veracidad histórica»; ROSA ABELLA, «Bibliografía de la novela publicada en Cuba, y en el extranjero por cubanos desde 1959 hasta 1965».

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen XX. Número 1: MADISON S. BEELER, «The Californian Oronym and Toponym *Montara»;* Y. M., «Suppiement to the Preliminary María Rosa Lida de Malkiel Bibliography»; CARLOS P. OTERO, «Gramaticalidad y normativismo. (A propósito de algunos escritos de A. Rosenblat)»; JORGE A. SUÁREZ, «Indigenismos e hispanismos, vistos desde la Argentina».

Número 2: SAMUEL G. ARMISTEAD, «New Perspectives in Alfonsine Historiography».

Romance notes. CHAPEL HILL (North Carolina). Volumen VII. Número 2: JANET WINECOFF, «The Twentieth-Century Picaresque Novel and Zunzunegui's *La vida como es»;* KESSEL SCHWARTS, «A Fascist View of Nineteenth-Century Spanish Literature»; JOHN F. KNOWLTON, «Two Epistles: Núñez de Arce and

Jovellanos»; ALBERTO J. CARLOS, «El Mal du Siècle en un *Soneto de la Avellaneda»;* LYNETTE SEATOR, «Larra and Daumier»; JOHN J. ALLEN, «Suspension of Formal Unities as a Poetic Device in a Poem by A. Machado».

Volumen VIII. Número 1: JOSÉ ORTEGA, «Símiles de Animalidad en *La Colmena»;* RICHARD L. JACKSON, «The Surrealist Image in the *Greguería* of Ramón Gómez de la Serna»; JUDITH BERNARD, «Narrative Focus in Jorge Amado's Story of Vasco Moscoso de Aragão»; HENRY MENDELOFF, «Maragall's *La Vaca Cega:* A Study in Bovine Stoicism»; VIRGINIA M. RAMOS, «Examples of *La bella dormida* in Catalan Literature»; PAUL C. SMITH, «Cervantes and Galdós: The Duques and Ido del Sagrario».

The Romanic Review. New York (New York). Volumen LVII. Número 1: PIERRE ULLMAN, «A Theme of *Del rey abajo ninguno,* and its Analogy with *limpieza de sangre».*

Número 3: FRANCES WEBER, «The Dynamics of Motif. in Leopoldo Ala's *La Regenta».*

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA DE LAS PUBLICACIONES HISPÁNICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS: 1966

Como ya es sabido, la actividad hispánica en los Estados Unidos es intensa y abarca tanto a España como a Hispanoamérica, quizá a esta última con más insistencia y empeño en recientes años, separando el mundo hispánico europeo del americano. Las universidades tienen en este quehacer un importante papel. Los departamentos de español más vigorosos cada día y la popularidad de la lengua española, que está ya por delante del francés en cuanto al número de alumnos, hace que las investigaciones y estudios realizados por sus profesores sean cuantiosos. Asimismo las conferencias anuales de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese y de la Modern Languages Association of American con la presentación de ponencias e intercambio de puntos de vista, y la política cultural de estas organizaciones de incrementar el interés por los estudios del español y en general por todas las lenguas modernas, contribuyen no poco a la brillantez que alcanzan las publicaciones en su especialidad hispánica. Además, las propias editoriales de las universidades a través de libros y revistas de carácter literario, algunas también en colaboración con editoriales universitarias hispanoamericanas, acrecientan el esfuerzo de los hispanistas norteamericanos.

Nada mejor para mostrar el alcance en los Estados Unidos de ese trabajo e investigación que las publicaciones. Aunque ya está publicándose una bibliografía general (1), la que hoy se recoge en estas pá-

(1) ENRIQUE RUIZ-FORNELLS: «Ensayo de una bibliografía de las publicaciones hispánicas en los Estados Unidos». *Español Actual.* Madrid, septiembre de 1966. Boletín núms. 8 y ss.

ginas y se continuará en lo sucesivo, se limita al año 1966. Sin que ésta sea exhaustiva, se reflejan en ella sólo los libros, ya que las colaboraciones aparecidas en diversas revistas son objeto de otro artículo.

La información bibliográfica consiste en el nombre del autor, título del libro, editorial, lugar de publicación y número de páginas. Las disciplinas que se abarcan son varias, aunque el mayor número tiene que ver con temas literarios y políticos. Como el número de referencias que se recogen es de ciento sesenta y nueve y por lo tanto reducido, no se ha intentado separarlas por materias, ya que se supone que al lector interesado le será fácil distinguirlas. Aquellos libros que no se reseñen aquí y cuyos autores nos envíen un ejemplar para su inclusión se incorporarán en un segundo artículo en nota preliminar coincidiendo con la bibliografía de 1967.

Finalmente, por todos los puntos de contacto que tienen las disciplinas hispánicas con la lengua y cultura lusitanas, también se han recogido e igual se hará en años sucesivos, algunas referencias en relación con Brasil y Portugal.

ADDY, GEORGE M.: *The Enlightenment in the University of Salamanca.* Duke University Press. Durham (North Carolina), 1966. 410 pp.

ALDRICH, EARL M.: *The Modern Short Story in Peru.* The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1966, 212 pp.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *The Other Side of the Mirror (El grimorio).* Traducción de Isabel Reade. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966. 248 pp.

ARJONA, DORIS KING y EDITH HELMAN (editores): *Narradores de hoy.* Ejercicios y vocabulario. W. W. Norton and Company. Nueva York (Nueva York), 1966. XXV + 351 pp.

ARORA, SHIRLEY L.: *Proverbial Comparisons in Ricardo Palma's «Tradiciones peruanas».* University of California Press. Berkeley (California), 1966, 205 pp.

ASHMORE, JEROME: *Santayana, Art, and Aesthetics.* The Press of Western Reserve University. Cleveland (Ohio), 1966, 139 pp.

ASSELIN, E. DONALD: *A Portuguese-American Cookbook.* Charles E. Tuttle Company. Rutland (Vermont), 1966, 85 pp.

AXELROD, JOSEPH: *The Education of the MFL Teacher for American Schools.* Modern Languages Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966, 64 pp.

AZUELA, MARIANO: *Las tribulaciones de una familia decente.* Edición, ejercicios y vocabulario de Frances Kellan Hendriks y Beatrice Berler. The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966. IX + 192 pp.

BER, GABRIELA DE: *José Vasconcelos and His World.* Las Americas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966, 450 pp.

BENSON, NETTIE LEE (Editor): *Mexico and the Spanish Cortes, 1810-1822.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1966, 243 pp.

BERBUSSE, EDWARD J.: *The United States in Puerto Rico, 1898-1900.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966, 274 pp.

Bernstein, Marvin D.: *Foreign investment in Latin America.* Alfred A. Knopf. Nueva York (Nueva York), 1966, 305 pp.

Blakanoff, Eric N.: *New Perspectives of Brazil.* Vanderbilt University Press. Nashville (Tennessee), 1966, 328 pp.

Blasco Ibáñez, Vicente: *Reeds and Mud.* Traducción de Lester Beberfall. Bruce Humphries Publishers. Boston (Massachusetts), 1966, 194 pp.

Bolinger, Dwight, Joan Ciruti y Hugo Montero: *Modern Spanish.* Harcourt, Brace and World. Nueva York (Nueva York), 1966 XV + 427 pp.

Bonilla, Lucía Dolores y Juan Ventura Agudiez: *Presentación y antología de siglos XVIII y XIX españoles.* Las Americas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966, Vol. I, 550 pp.

Bowman, Robert I.: *The Galapagos: Proceedings of the Symposia of the Galapagos International Scientific Project.* University of California Press. Berkeley (California), 1966, 318 pp.

Brady, Agnes Marie: *Historia de la cultura hispanoamericana.* The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966, 268 pp.

Brand, Donald D.: *Mexico: Land of Sunshine and Shadow.* Van Nostrand. Princeton (New Jersey), 1966, 159 pp.

Brooks, Nelson: *The Ideal Preparation of FL. Teachers.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966, 8 pp.

Brown, Robert T.: *Transport and the Economic Integration of South America.* The Brookings Institution. Washington D. C., 1966, 288 pp.

Buero Vallejo, Antonio: *Hoy es fiesta.* Edición de J. E. Lyon. Vocabulario de K. S. B. Croft. D. C. Heath and Company. Boston (Massachusetts), 1966, 192 pp.

Buero Vallejo, Antonio: *Un soñador para un pueblo.* Edición, ejercicios, notas y vocabulario de Manuela Manzanares de Cirre. W. W. Norton and Company. Nueva York (Nueva York), 1966, XII + 113 pp.

Burns, E. Bradford: *A Documentary History of Brazil.* Alfred A. Knopf. Nueva York (Nueva York), 1966, 398 pp.

Canton, Wilberto: *Nosotros somos Dios.* Edición, ejercicios, notas y vocabulario de S. Samuel Trifilo y Luis Soto-Ruiz. Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1966, X + 158 pp.

Caponigri, A. Robert (traductor): *Major Trends in Mexican Philosophy.* University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1966, 328 pp.

Casa, Frank P.: *The Dramatic Craftsmanship of Moreto.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1966, 208 pp.

Casper, Leonard: *New Writing from the Philippines.* Syracuse University Press. Syracuse (Nueva York), 1966, XV + 411 pp.

Castillo, Homero (editor): *Antología de poetas modernistas hispanoamericanos.* Blaisdell Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966, 505 pp.

Castro, José de: *Death in the Northeast: Poverty and Revolution in the Northeast Brazil.* Ramdon House. Nueva York (Nueva York), 1966, 189 pp.

Cortázar, Julio: *Hopscothch.* Pantheom. Nueva York (Nueva York), 1966, 564 pp.

Cossa, Roberto M.: *Nuestro fin de semana.* Edición, ejercicios, notas y vocabulario de Donald A. Yates. The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966, 112 pp.

Craig, Alan K.: *Georgraphy of Fishing in British Honduras and Adjacent*

Coastel Waters. Louisiana State University. Baton Rouge (Louisiana), 1966, 143 pp.

CRAWFORD, WILLIAM REX: *A Century of Latin American Thought*. Frederick A. Praeger. Nueva York (Nueva York), 1966, 322 pp.

CROW, JOHN A. y EDWARD J. DUDLEY (editores): *El cuento*. Ejercicios, notas y vocabulario. Holt, Rinehart and Winston, Inc. Nueva York (Nueva York), 1966, VIII + 380 + XCII pp.

CURRIE, L.: *Accelerating Development*. McGraw-Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1966, 255 pp.

CHAPMAN, ARNOLD: *The Spanish American reception of United States Fiction 1920-1940*. University of California Press. Berkeley (California), 1966, 226 pp.

DAKIN, EDWIN: *A Gallery of California Mission Paintings*. The Ward Ritchie Press. Menlo Park (California), 1966, 52 pp.

DANA, RICHÄRD HENRY: *To Cuba and Back*. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966, 168 pp.

DELANEY, PATRICK J. V.: *Geology and Geomorphology of the Coastal Plain of Rio do Sul, Brazil and Northern Uruguay*. Louisiana State University Press. Baton Rouge (Louisiana), 1966, 58 pp.

DEVLIN, JOHN: *Spanish anticlericalism. A Study in Modern Alienation*. Las Américas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966, 272 pp.

DÍAZ, MAY N.: Tomala: *Conservatism, Responsability, and Authority in a Mexican Town*. University of California Press. Berkeley (California), 1966, 234 pp.

DOBRIAN, WALTER: *Beginning Conversational Spanish*. Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1966, XVIII + 315 pp.

DOZIER, EDWARD P.: *Mountain Arbiters: The Changing Life of a Philippine Hill People*. The University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1966 299 pp.

EARLE, PETER G. (editor): *Voces hispanoamericanas*. Introducción, notas y vocabulario. Harcourt, Brace and World. Nueva York (Nueva York), 1966, 303 pp.

EDWARDS, EMILY: *Painted Walls of Mexico*. University of Texas Press. Austin (Texas), 1966, XXIII + 306 pp.

ESPINOSA, AURELIO M., RICHARD L. FRANKLIN y KLAUS A. MUELLER: *Spanish for Schools and Colleges*. D. C. Heath and Company. Boston (Massachusetts), 1966, XV + 325 pp.

EWING, RUSSELL C.: *Six Faces of Mexico: History, People, Geography, Government, Economy, Literature and Art*. University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1966, 310 pp.

FISHER, JOHN H.: *The Medieval Literature of Western Europe: A Review of Research, Mainly 1930-1960*. New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1966, 432 pp.

FORD, RICHARD: *A Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home*. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966, III vols., 1600 pp.

FRAKER, CHARLES F.: *Studies on the «Cancionero de Baena»*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966, 131 pp.

GELERNT, JULES: *World and Many Loves: The Heptameron of Marguerite of Navarre*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966, 171 pp.

GIL, FEDERICO: *The Political System of Chile*. Houghton, Mifflin and Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 323 pp.

Giner de los Ríos, Gloria, y Laura de los Ríos de García Lorca: *Cumbres de la civilización española.* Tercera edición. Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1966. XI + 308 + LVI pp.

Gooch, Fanny Chambers: *Face to Face with the Mexicans.* Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966. 272 pp.

Gordon, Wendell C.: *The Political Economy of Latin America.* Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1966. 403 pp.

Gorostiza, Celestino: *El color de nuestra piel: Pieza en tres actos.* Edición, notas y vocabulario de Luis Soto-Ruiz y S. Samuel Trifilo. The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 112 pp.

Green, Otis H.: *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from El Cid to Calderon.* University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1966. Vol. IV, 360 pp.

Gross, Feliks: *World Politics and Tension Areas.* New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1966. 272 pp.

Guerra Da Cal, Ernesto: *The Archive of Recorded Voice. Charla con Camilo José Cela y Theodore S. Beardsley, Jr.* The Hispanic Society of America. Nueva York (Nueva York), 1966.

Guthrie, George M., y Pepita Jiménez Jacobs: *Child Rearing and Personality Development in the Philippines.* The Pennsylvania State University Press. University Park (Pennsylvania), 1966. 223 pp.

Hafter, Monroe Z.: *Gracian and Perfection. Moralist Literature of Seventeenth-Century Spain.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1966. 214 pp.

Hammond, R. J.: *Portugal and Africa, 1815-1910: A Study in Uneconomic Imperialism.* Stanford University Press. Stanford (California), 1966. 384 pp.

Hanke, Lewis U.: *Readings in Latin America History.* Thomas Y. Crowell Company. Nueva York (Nueva York), 1966. Vol. I, 394 pp.; vol. II, 394 pp.

Hansen, Terrence L., y Ernest J. Wilkins: *Español a lo vivo.* Level II. Blaisdell Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 416 pp.

Hart, Thomas R., y Carlos Rojas (editores): *La España moderna vista y sentida por los españoles.* Selecciones, notas y vocabulario. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva York), 1966. XIII + 341 pp.

Heller, Celia S.: *Mexican American Youth: Forgotten Youth at the Crossroads.* Randon House. Nueva York (Nueva York), 1966. 113 pp.

Herslowww, Nina Greer, y James F. Dershem: *FL Enrollments in Institutions of Higher Education.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 85 pp.

Hilger, M. Inez, y Margaret A. Mondloch: *Huenun Ñamku: An Araucanian Indian of the Andes Remembers the Past.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1966. 128 pp.

Howarth, David: *Panamá. 400 Years of Dreams and Cruelty.* McGraw-Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 204 pp.

Howes, Barbara (editor): *From the Green Antilles.* The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 368 pp.

Hudley, Norris, Jr.: *Dividing the Waters: A Century of Controversy Between the United States and Mexico.* University of California Press. Berkeley (California), 1966. 266 pp.

Ibarra, Francisco: *Look and Learn Spanish.* Dell Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 351 pp.

JONES, GEORGE NOVILLE: *An Annotated Bibliography of Mexican Ferns.* The University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1966. 297 pp.

JONES, OAKAH L., JR.: *Pueblo Warriors and Spanish Conquest.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1966. 225 pp.

JONES, WILLIS KNAPP: *Mastering Spanish.* J. Weston Walch. Portland (Maine), 1966. VII + 285 pp.

KEATING, L. CLARK: *Tierra de los incas. Primeras lecturas.* Ejercicios y vocabulario. The Ronald Press Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 177 pp.

KELLER, JOHN E., y KARL-LUDWIG SELIG (editores): *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966. 197 pp.

KOSOC, PAUL: *Life, Land and Water in Ancient Peru.* Long Island University Press. Long Island (Nueva York), 1966. 268 pp.

KOSTER, HENRY: *Travels in Brazil.* Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966. 216 pp.

Latin America: Problems and Perspectives of Economic Development, 1964-1965. O. E. A. John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1966. 242 pp.

LIEUWEN, EDWIN: *The United States and the Threat to Security in Latin America.* Ohio State University Press. Columbus (Ohio), 1966. 98 pp.

LISTER, FLORENCE C., y ROBERT H. LISTER: *Chihuahua: Storehouse of Storms.* The University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1966. 360 páginas.

LONGLAND, JEAN R. (traductora): *Selections from Contemporary Portuguese Poetry.* Harvey House. Irvington-on-Hudson (Nueva York), 1966. 96 pp.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ: *La venda en los ojos.* Edición, notas, ejercicios y vocabulario de Marion P. Holt. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1966. 200 pp.

LUND, GLADYS A., y NINA GREER HERSLOW: *FL Entrance and Degree Requirements in U. S. Institutions of Higher Education.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 60 pp.

MACHADO DE ASSIS, JOAQUIM MARIA: *Dom Casmurro.* Traducción de Helen Caldwell. University of California Press. Berkeley (California), 1966. 269 pp.

MARÍAS, JULIÁN: *Miguel de Unamuno.* Traducción de Frances M. López-Morillas. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1966. 196 pp.

MARÍN, DIEGO, y ANGEL DEL RÍO: *Breve historia de la literatura española.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1966. 394 pp.

MARTÍ, JOSÉ: *Marti on the U. S. A.* Selección y traducción de Luis A. Baralt. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966. 256 pp.

MARTINS, WILSON, y SEYMOUR MENTON: *Teatro brasileiro contemporáneo.* Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York», 1966. VII + 405 pp.

MASUR, GERHARD: *Nationalism in Latin America.* The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 278 pp.

MATUTE, ANA MARÍA: *Doce historias de Artamila.* Introducción, notas, ejercicios y vocabulario de Manuel y Gloria Durán. Harcourt, Brace and World. Nueva York (Nueva York), 1966. 172 pp.

MCCRARY, WILLIAM C.: *The Goldfinch and the Hawk: A Study of Lope de Vega's «El caballero de Olmedo».* The University of North Carolina (North Carolina), 1966. 181 pp.

MCCREADY, WARREN T.: *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo.* University of Toronto Press. Toronto (Canadá), 1966. 445 pp.

McGann, Thomas F.: *Argentina: The Divided Land.* Van Nostrand. Princeton (New Jersey), 1966. 127 pp.

Mead, Robert G., Jr. (editor): *Language Teaching: Broader Contexts.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 104 pp.

Mecham, J. Lloyd: *Church and State in Latin America: A History of Political Ecclesiastical Relations.* Edición revisada. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966. 478 pp.

Mervin, Mrs. George B.: *Three Years in Chile.* Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966. 128 pp.

Messer, Thomas M.: *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960's.* Cornell University Press. Ithaca (Nueva York), 1966. 172 pp.

Michel, Joseph: *Foreign Language Teaching: An Anthology.* The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 404 pp.

Millon, Robert Paul: *Mexican Marxist: Vicente Lombardo Toledano.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966. 222 páginas.

Moore, John Preston: *The Cabildo in Peru under the Bourbons.* Duke University Press. Durham (North Carolina), 1966. 275 pp.

Moulton, William G.: *A Linguistic Guide to Language Learning.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 144 pp.

Muste, John M.: *We Saw Spain Die: Literary Consequences of the Spanish Civil War.* University of Washington Press. Seattle (Washington), 1966. 208 páginas.

New York City Foreign Language Program for Secondary Schools: Spanish, Levels 1-5. Board of Education. Nueva York (Nueva York), 1966. 260 pp.

Nicholson, Irene: *The X in Mexico. Growth within Tradition.* Doubleday and Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 295 pp.

Nist, John: *The Modernist Movement in Brazil.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1966. 200 pp.

Norman, James: *A Shopper's Guide to Mexico.* Dolphin Books. Nueva York (Nueva York), 1966. 269 pp.

Nystrom, J. Warren, y Nathan A. Haverstock: *Alliance for Progress: Key to Latin America's Development.* Van Nostrand. Princeton (New Jersey), 1966. 126 pp.

Okinshevich, Leo, y Robert G. Carlton: *Latin America in Soviet Writings: A Bibliography.* Vol. I, 1917-1958; vol. II, 1959-1964. John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1966. Vol. I, 225 pp.; vol. II, 311 pp.

Ortega y Gasset, José: *Ortega y Gasset: sus mejores páginas.* Edición, introducción, selección, notas, ejercicios y vocabulario de Manuel Durán. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1966. 256 pp.

Paquette, Andre: *Guidelines for Teachers Education Programs en MFLs: An Exposition.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 112 pp.

Parry, John Horace: *The Spanish Seaborne Empire.* Alfred A. Knopf. Nueva York (Nueva York), 1966. 416 pp.

Paso, Alfonso: *La corbata.* Edición, introducción, notas, ejercicios y vocabulario de Edith B. Sublette. Odyssey Press. Nueva York (Nueva York), 1966. 160 pp.

Patterson, Thomas C.: *Pattern and Process in the Early Intermediate Period*

Pottery of the Central Coast of Peru. University of California Press. Berkeley (California), 1966. 180 pp.

PAUL, JOHN E.: *Catherine of Aragon and Her Friends*. Fordham University Press. Bron (Nueva York), 1966. 263 pp.

PEI, MARIO: *Glossary of Linguistic Terminology*. Doubleday and Company. Nueva York (Nueva York), 1966. XVI + 299 pp.

PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Miau*. Traducción. Penguin Books Inc. Baltimore (Maryland), 1966. 283 pp.

PIERSON, DONALD: *Negroes in Brazil*. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1966. 506 pp.

PIKE, RUTH: *Enterprise and Adventure: The Genoese in Seville and the Opening of the New York*. Cornell University Press. Ithaca (Nueva York), 1966. 243 páginas.

PIMSLEUR, PAUL; DONALD M. SUNDLAND, y RUTH MCINTYRE: *Under-Achievement in FL Learning*. Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 34 pp.

PITT, LEONARD: *The Decline of the Californias: A Social History of the Spanish-Speaking Californians, 1846-1890*. University of California Press. Berkeley (California), 1966. 324 pp.

POSNER, REBECCA: *The Romance Languages*. Doubleday and Company. Nueva York (Nueva York), 1966. X + 300 pp.

POST, CHANDLER RATHFON: *A History of Spanish Painting*. Vol. XIII: *The Schools of Aragon and Navarre in the Early Renaissance*. Edición de Harold E. Wethey. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1966. 445 páginas.

POST, CHANDLER RATHFON: *A History of Spanish Painting*. Vol. XIV: *The Later Renaissance in Castile*. Edición de Harold E. Wethey. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1966. 280 pp.

PRESCOTT, WILLIAM H.: *The History of the Conquest of Mexico*. Edición de G. Harvey Gardiner. The University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1966. 413 pp.

Publications of the Modern Language Association of America: *1965. MLA International Bibliography*. Nueva York (Nueva York), 1966. Español y portugués páginas 262-288.

RAMÍREZ, ALEJANDRO: *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles*. Washington University Press. St. Louis (Missouri), 1966. 472 pp.

RANDOLPH, DONALD ALLEN: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*. University of California Press. Berkeley (California), 1966. 189 pp.

REIDY, JOSEPH: *Strategy for the Americas*. McGraw-Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 204 pp.

Resources Surveys for Latin American Countries. U. S. Govt. Printing Office. Washington D. C. 1966. 640 pp.

REYES QUIROGA, VÍCTOR H.: *The Written Word in Spanish*. Victor H. Reyes Quiroga. Nueva York (Nueva York), 1966. 274 pp.

RICHARD, ROBERT: *The Spiritual Conquest of Mexico: An Essay on the Apostolate and Evangelizing Methods of the Mendicant Orders in New Spain, 1523-1572*. Traducción de Lesley Byrd Simpson. University of California Press. Berkeley (California), 1966. 423 pp.

RIPOLL, CARLOS: *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano*. Las Americas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 463 pp.

RIVERS, ELÍAS L. (editor): *Renaissance and Baroque Poetry of Spain.* Dell Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 351 pp.

RODRÍGUEZ LARRETA, ENRIQUE: *La gloria de don Ramiro.* Edición, ejercicios, notas y vocabulario de Frank Sedwick y Robert Hatton. D. C. Heath and Company. Boston (Massachusetts), 1966. XVI + 256 pp.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, y MARÍA B. MARINO: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America.* The Hispanic Society of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 3 vols.

ROJAS, FERNANDO DE: *La Celestina and The Spanish Bawd.* Traducción e introducción de J. M. Cohen. New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1966. 248 pp.

ROSS, STANLEY R.: *Is the Mexican Revolution Dead?* Alfred A. Knopf. Nueva York (Nueva York), 1966. 255 pp.

RUBIN, MORDECAI S.: *Una poética moderna.* University of Alabama Press. University (Alabama), 1966. 228 pp.

SACKS DA SILVA, ZENIA, y GABRIEL H. LOVETT: *Beginning Spanish: A Concept Approach.* Segunda edición. Harper and Row. Nueva York (Nueva York), 1966. 397 pp.

SAUER, CARL ORTWIN: *The early Spanish Main.* University of California Press. Berkeley (California), 1966. 306 pp.

SCOTT, STUART D.: *Dendrachronology in Mexico.* The University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1966. 80 pp.

SCHMITT, CONRAD, J.: *Let's Speak Spanish 3.* Webster Division McGraw Hill Book Company. St. Louis (Missouri), 1966. 140 pp. *Teacher's Guide.* X + 198 páginas.

— *Let's Speak Spanish 4.* Webster Division McGraw-Hill Book Company. St. Louis (Missouri), 1966. 218 pp.

SCHULMAN, IVAN A.: *Génesis del modernismo.* Washington University Press. St. Louis (Missouri), 1966. 224 pp.

SHIPWAY, VERNA COOK, y WARREN SHIPWAY: *Decorative Design in Mexican Homes.* Architectural Book Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 249 pp.

SIMPSON, LESLEY BYRD: *Many Mexicos.* Edición revisada. University of California Press. Berkeley (California), 1966. 389 pp.

SIMMONS, CHARLES WILLIS: *Marshall Deodoro and the Fall of Dom Pedro II.* Duke University Press. Durham (North Carolina), 1966. 174 pp.

SMITH, C. C.; G. A. DAVIES, y H. B. HALL: *Langenscheidt's Standard Spanish Dictionary.* Barnes and Noble. Nueva York (Nueva York), 1966. Parte I, 568 páginas; parte II, 503 pp.

SOMMERFIELD, RAYNARD M.: *Tax Reform and the Alliance for Progress.* University of Texas. Austin (Texas), 1966. XIV + 217 pp.

STACK, EDWARD M.: *The Language Laboratory and Modern Language Teaching.* Revised Edition. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1966. 256 pp.

STEVENS, CLAIRE: *A Characterization of Spanish Nouns and Adjectives.* University of Washington Studies in Linguistics and Language Learning. Vol. II. University of Washington Press. Seattle (Washington), 1966. 120 pp.

SZULC, TAD: *Latin America.* Atheneum. Nueva York (Nueva York), 1966. 185 pp.

TETLOW, EDWIN: *Eye on Cuba.* Harcourt, Brace and World. Nueva York (Nueva York), 1966. 291 pp.

THIESENHUSEN, WILLIAM C.: *Chile's Experiments in Agrarian Reform.* The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1966. 230 pp.

THOMPSON, J. ERIC S.: *The Rise and Fall of Maya Civilization.* University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1966. 328 pp.

UNAMUNO, MIGUEL DE: *Sus mejores páginas.* Edición, introducción, ejercicios, notas y vocabulario de Philip Metzidakis. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (Nueva York), 1966. 320 pp.

VALJALO, DAVID: *Trece poemas.* Ediciones de la Frontera. Los Angeles (California), 1966. XXIII pp.

VOGT, EVON Z., y ETHEL M. ALBERT: *People of Rimrock: A Study of Values in Five Cultures.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1966. 342 pp.

WALSH, DONALD D.: *Advice to the Language Learner.* Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York), 1966. 3 pp.

WEBER, FRANCES WYERS: *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala.* The University of North Carolina Press (North Carolina), 1966. 108 pp.

WENDT, HERBERT: *The Red, White and Black Continent: Latin America-Land of Reformers and Rebels.* Doubleday and Company. Nueva York (Nueva York), 1966. 552 pp.

WILLEY, GORDON R. (editor): *Archeology of Southern Mesoamerica in Handbook of Midle American Indians.* Series under general editorship of Robert Wanchope. University of Texas Press. Austin (Texas), 1966. Vol. II (parte I), VII + 560 pp.; vol. III (parte II), VIII + 524 pp.

WIONCZEK, MIGUEL J. (editor): *Latin American Economic Integration.* Frederick A. Praeger. Nueva York (Nueva York), 1966. 310 pp.

WOODWARD, RALPH LEE, Jr.: *Class Privilege and Economic Development: The Consulado de Comercio of Guatemala.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1966. 155 pp.

ZUNZUNEGUI, JUAN ANTONIO: *Cuentos y patrañas.* Edición, introducción, notas, ejercicios y vocabulario de Rex E. Ballinger. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1966. 203 pp.

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS

INDICE ALFABETICO DE AUTORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1967

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo ★ Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 89

(Enero-febrero 1967)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	250
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas	300
Otros países	350
Número suelto	70

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE OCCIDENTE

PUBLICACION MENSUAL

INDICE DEL NUMERO 51 (JUNIO 1967)

Redacción y Administración: REVISTA DE OCCIDENTE, S. A.

Bárbara de Braganza, 12, Madrid-4 (España). Teléfonos 231 30 43 - 231 70 64

Número suelto	50 ptas.	Suscripción anual	500 ptas.
Extranjero	60 ptas.	Extranjero	600 ptas.